H. Huber-Sulzemoos 3314 GFCKM

Die H. Familie

Das Kind aber wuchs heran und ward stark, voll Weisheit, und Gottes Gnade war in ihm. Luc. 2, 40.

DIE CHRISTLICHE KUNST

ACHTZEHNTER JAHRGANG 1921/1922

F. BRUCKMANN A. G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

ACHTZEHNTER JAHRGANG 1921/1922

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST GMBH

MÜNCHEN

LIBRARY
JUN
UNIVERSITY OF

INHALT DES ACHTZEHNTEN JAHRGANGES

(Die kleinen Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler; Goldschm. = Goldschmied.

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

Seite

Bauer, Dr. Lorenz, Die kirchlichen Vorschriften über die Ausstattung des Altares und des Tabernakels ... 80
Fastlinger, K., Die Kußtafel von Ciudad Real 59
Feulner, Dr. A., Mosaiken und Glasmalereien 1
Herions, Josef, Karl Janssen ... 165
Kirsch, Dr. J. P.,, Eine Kreuzabnahme in Holzstatuen in der Kathedrale zu Tivoli ... 34
Kreitmaier, Josef, S. J., Otto Graßl ... 19
— Neue Bildwerke von Georg Busch ... 69
— Leo Samberger ... 118
Naegele, Dr. Anton, Hans Baldungs schwäbische, nicht elsässische Heimat ... 137
Staudhamer, S., Religiöse Kriegsgedenkzeichen 93

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vgl. auch IV.)

Berlin, Juryfreie Kunstschau ... 8
— Große Berliner Kunstausstellung 1921 ... 40, 45
— Ausstellung »Farbe und Mode« von Dr. Hans Schmidkunz ... 28
Dresden, Ausstellung religiöser Kunst ... 54
Freiburg i. Br., Ausstellung christlicher Kunst von Dr. O. Doering ... 3
München, Die Kunstausstellung im Glaspalast 1921 von Dr. O. Doering ... 23, 35
Münster i. W., Ausstellung neuzeitlicher Kirchenkunst von Dr. Uebe ... 6
Nürnberg, Sommerausstellung deutscher Kunst 1922 ... 72
Wiener Kunstbrief von Richard Riedl ... 8

III. KLEINERE AUFSÄTZE

Aus dem Briefe eines westdeutschen Künstlers 64
Binder, Bruno, Die Bedeutung Hofrat Dr. Josef Strzygowskis für die Erforschung der altchristlichen Kunst ... 110
— Zum 50. Geburtstag Dr. Arpad Weixlgärtners 52
Doering, Dr. Oskar, Franz Buschmeyer ... 60
— Die neue St. Wolfgangkirche in München 27
— Rudolf Harrach † ... 88
— Der 60. Geburtstag Georg Buschs ... 48
— Die Herstellungsarbeit im Dome zu Freising 59
— Die Ausmalung der Maximilianskirche in München ... 60
— Die 18. Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst .. 6
Gotzes, A., Karl Rixkens ... 169
Grimme, Dr. G., Der neue Aachener Bischofsstab 147
Herbert, M., Michelangelo und Dante Alighieri 28
— Dante und Michelangelo ... 47
— Als Michelangelo Vittoria Colonna malte 108
Johann Georg Herzogz. Sachsen, Eine Christusstatue in Dettelbach a. Main ... 46
Ludwig, O., Die Chormosaiken von St. Nikolaus in Köln-Sülz ... 9
Rothes, Walter, Josef Bergmanns Fresken in der Pfarrkirche zu Edelshausen ... 149
Schmidkunz, Dr. Hans, Seidenmalereien ... 47
Staudhamer, S., Dr. Aloys Knöpfler † ... 31
— Grundsätzliches zu den Ausstellungen neuzeitlicher religiöser Kunst ... 6
— Die Gefahr des Mißbrauchs der kirchlichen Druckerlaubnis u. persönlicher Empfehlung 171
Steffen, Hugo, Paul Tornow † ... 102
— Der 80. Geburtstag des Architekten Frz. Jakob Schmid ... 53
— Dr. Georg von Hauberisser ... 150
Vollmar, P. Joh., O. S. B., Eine Einführung in Geist und Voraussetzung der christl. Kunst 18
Zils, W., Lissy Eckart ... 42

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

Berlin, Ausstellung in St. Hedwig von Dr. Hans Schmidkunz ... 28
— Kreis der katholischen Künstler Berlins von Dr. Oskar Gehrig ... 54
Bonn, Ausstellung für Mosaik und Glasmalerei 41
— Ausstellung der Gesellschaft für Literatur und Kunst ... 54
Breslau, III. Tagung für christliche Kunst .. 72
Darmstadt, Ausstellung »Deutsche Kunst 1922« 71
Dresden, Ausstellung religiöser Kunst ... 54
Düsseldorf, Ausstellung christl. Kunst fürs Land 71
— Kunstausstellung 1922 ... 77
— Internationale Kunstausstellung bei Tietz 77
Frankfurt a. M., Ausstellung »Das Tier in der Kunst« ... 77
Gleiwitz, Oberschlesische Kunstausstellung 1923 77
Karlsruhe, Schwind-Ausstellung der Galerie Moos ... 55
Koblenz, Dürer-Ausstellung ... 71
Köln, Tagung für christliche Kunst ... 37
— Ausstellung liturgischer Gefäße ... 54
Krefeld, Ausstellung für christliche Kunst ... 63
Mailand, Amici dell'Arte Christiana ... 21
Magen, Eifelvereinsmuseum ... 30

Seite

Mainz, Ausstellung für Kriegsgedenkzeichen 10
— Versammlung der Diözesangruppe 30
— Hessische Kunstausstellung 43
— Peter Halm-Ausstellung 71
München, Neuerwerbungen der Graphischen Sammlung 19
— Kunstausstellung im Glaspalast 1922 54
— Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst 66, 135
— Jubiläumsausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 66, 176
Rostock, Frühjahrsausstellung 1922 55
Schwerin, Kunstausstellung Mecklenburger Künstler im Landesmuseum 71
Wiesbaden, Große Kunstausstellung 1922 70

V. KÜNSTLER. WETTBEWERBE

Amberg, Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal 62
Augsburg, Wettbewerb für eine katholische St. Antoniuskirche 68
Düsseldorf, Preisausschreiben für christliche Kunst am Wege 69
Frankfurt a. M., Wettbewerb für ein Jesuitenkolleg 1, 54, 173
Fürstenfeldbruck, Wettbewerb f. einen Kriegergedächtnisbrunnen 70
Köln, Wettbewerb zur Schaffung eines Kölner Meßzeichens 74
Mittenwald, Wettbewerb f. ein Kriegerdenkmal 63, 70
München, Wettbewerbergebnis für ein Denkmal Gabriel von Seidl 10
— Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal der Stadt München 75
— Wettbewerb d. D. G. zur Erlangung von Entwürfen für ein Plakat 29
— Ergebnis 158
— Wettbewerb für ein Friedhofsdenkmal 2, 21, 32
Ottobeuren, Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal 67

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

Bildniskunst im Grunewald 70
Busch, Georg, Bildh. 5
Drexler, Franz, Bildh. 10
Fellermeyer, Josef, M. 70
Frisch, Rudolf, M. 65
Frohnsbeck, Franz 71
Fuchs, Franz, M. 68
Fugel, Gebhard, M. 69
Harrach, Rudolf, Goldschm. 52
Huber-Sulzemoos, M. 64
Kolmsperger, Waldemar, M. 21
Menser, Dr. Karl, M. 63, 64
Pacher, Augustin, M. 49
Pfister, August, M. 10
Restaurierung der Kirche in Ruhpolding 76
Roderburg, Friedrich, M. 69
Ruckert, Otto, M. 71
Rudolf, Jakob, Bildh. 21
Ruppert, Kaspar, Bildh. 51
Sand, Karl Ludwig, Bildh. 10
Scheiber, Franz, Bildh. 54
Schumacher, Philipp, M. 50
St. Matthias-Kapelle in Berlin 10
Thoma, Leonhard, M. 53
Weckbecker, August, B. 71
Wrage, Hans, M. 21

VII. PERSONALNOTIZEN

Seite

Bechtold, Albert, Bildh. 55
Boßlet, Albert, Arch. 54
Bracht, Eugen, M. † 21
v. Haiß, Exzellenz Dr. Wilhelm 32
Harrach, Rudolf, Goldschm. 30
Lenz, P. Desiderius, O. S. B. 54
v. Miller, Fritz † 30
v. Thiersch, Friedrich 30
Thoma, Leonhard, M. † 10

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

Achelis, Dr. H., Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst 73
Altfränkische Bilder (XXVIII. Jahrg.) 56
Bergquell, Herders Wochenkalender 1922 55
Blum-Erhard, Anna, St. Michaels Schwert 57
Buchberger, Dr. A., Die Kultur der katholischen Kirche in Bayern 56
Damrich, Dr. Joh., Jerusalem und der Kreuzestod unseres Herrn Jesus Christus 65
Dreyer, Dr. A., Lebenserinnerungen eines neunzigjährigen Altmünchners 80
Ehrenberg, Dr. Hermann, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450 74
Frimmel, Dr. Theodor, Neue Blätter für Gemäldekunde 78
Glaube und Kunst, Religiöse Meisterbilder 65
Grautoff, Dr. Otto, Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland 78
Heilmaier, Ludwig, Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst 55
Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1922 73
Kleinschmid, Dr. Beda, Die Basilika San Francesco v. Assisi 43
Koch, Dr. Hugo, Die altchristliche Bilderfrage 44
Kupfer, Dr. Konrad, Der Bildhauer Friedrich Theiler aus Elbermannstadt u. die Künstlerfamilie Mutschelle 11
Kunst dem Volke, Heft 43/44, 45/46 61
Leidinger, Dr. Gg., Meisterwerke d. Buchmalerei 64
Minden, Martin, Aufstieg oder Abstieg 12
Mosaik in Not 56
Naegle, Franz, Einführung i. d. Kunstgeschichte 79
Oßwald, Cajetan, Matthäus Schiestl 22
Österreichische Kunstbücher 43
Pfister, Kurt, Rembrandt 79
Rheinischer Heimatkalender 1922 44
Residenzmuseum, Kleiner Führer 64
Rolland, Romain, Das Leben Michelangelo 78
Sauer, Dr. Josef, Die ältesten Christusbilder 56
Senger, Dr. Adam, Der Bamberger Kaiserdom 11
Schäfer, Dr. Jakob, Die Wunder Jesu in Homilien erklärt 57
Schloß Nymphenburg, Kleiner Führer 64
Theologie und Glaube 12
Verkade, Willibrord, O.S.B., Die Unruhe zu Gott 80
Weinhart, Dr. Benedikt, Das Neue Testament unseres Herrn Jesus Christus 65
Ziesche, K., Vom Expressionismus 57

IX. VERSCHIEDENES

Brief aus Nodup (Südsee) 55
Christliche Kunstsektion der Marianischen Studentenkongregation Bamberg 41
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst 41

Seite

Deutschgotische Plastik im Lichtbilde 72
Dritte Tagung für christliche Kunst 72
Förderer im Ausland 43
Fünfzig Jahre Architektur-Verlag (Ernst Wasmuth, Berlin) 71
Kriegsgedächtnisaltar in Ochtendung 30
Kriegsgedächtniskapelle in Jetzendorf (Ndb.) 10
— in Obermending 21
— in Wehr (Bez. Koblenz) 30
Kriegsgedenkmal in Glees (Bez. Koblenz) ... 69
— in Erkheim 42
— in Ettringen 43
— in Maria-Laach 71
— in Thalkirchen 42
Künstler-Erholungsheim in Neuburg a. D. ... 63
Luxussteuer für bildende Kunst 10
Mitgliederversammlung 22, 29
Mitteilungen aus Bonn 64
Nachahmenswert 21
Reinigung des siebenarmigen Leuchters in der Essener Münsterkirche 31
Rekordpreise für religiöse Graphik 70
Steinmetzschule in Mayen (Rhld.) 63
Taufkreuz in Kelberg (Eifel) 31
Urne und Kriegerdenkmal 10
Vortragsabende der D. G. in München 41
Wolframv.Eschenbach-Denkmal zu Eschenbach 42
Zum Beginn des XIX. Jahrgangs 179

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

Seite

Baldung, Hans, Mariä Krönung X
— Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Flucht nach Ägypten XI
eckert, J. M., Hl. Josef III
— Madonna VII
Busch, Gg., Hl. Heinrich und hl. Kunigunde . V
Fuchs, Franz, Immaculata IV
Huber-Sulzemoos, Hans, Hl. Familie I
Kunz, Fritz, In Nazareth XII
Samberger, Leo, Ecce homo IX

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Seite

Bachlechner, Plakatentwurf 162
Baierl, Theodor, Kriegsgedächtnisbild 113
Baldung, Hans, Detailbilder vom Freiburger Münster-Hochaltar 137—139, 141
Baumhauer, Felix, Madonna 18
Bechtold, Schlußvignette 31
Behringer, Oskar, Glückwunschtafel 153
— Innenseiten einer Glückwunschadresse 154, 155
Bergmann, Josef, Der Weltheiland . 149
— Hl. Mauritius 150
— Hl. Johann Nepomuk 150
— Das Lamm und Engel mit Gnadenschalen 151
— Chorbogend Kircheinsteinwiesen 152
Dietrich, Xaver, Hochaltarbild in der Kirche zu Unterdiessen 57
Döringer (Düsseldorf), Christus am Kreuz 16
Eberle, David, Kriegsgedächtniskapellen 100
Eckart, Lissy, Medaillen und Plaketten 43, 44, 45, 46
— Bronzefigürchen 47
Edelhoff, Alfred, Plakatentwurf ... 162
Faulhaber, Hans, Grabdenkmalentwürfe 35
Figel, Albert, Plakatentwürfe 159, 160
— Ausgeführtes Plakat 74
Figel, Anton, Plakatentwürfe . 161, 163
Frohnsbeck, Frz., Opferstock ... 104
Göhring, Wilhelm, Kriegerdenkmal in Weiden 112
Göser, P. O. S. B., Mosaikmalerei der Opsis der Kirche in Maria Laach 12
Graßl, Otto, Schutzengelbild 19
— Galgenvögel 20
— Den Weg muß jeder wandern und keiner weiß vom andern 21
— Karfreitag 22
— Sie ziehen ihre Bahn 23
— Weihnachtskarte 24
— Exlibris 24
— Schmück Dich o liebe Seele ... 25
— Bildhauerei, Malerei, Architektur 26
— Mystischer Tod 26
— Flucht nach Ägypten 27
Graßl, Otto, St. Franziskus ... 28, 29
— St. Josefs Traum 30
— Der Schmerzensmann 31
— Ostergruß 32
— Plakatentwurf 163
Guntermann, Plakatentwurf 163
Hämmerle, Otto, Plakatentwurf ... 159
Hartung, Max, Plakette 23
Hoser, Franz, Pietà 97
— Plakatentwurf 164
Huber, Johann, Pieta 103
Janssen, Karl, Christus heilt einen Jüngling 165
— Denkmal Ölbermann 166
— Grabmal der Tochter des Prof Dreesmann 167
— O Haupt voll Blut und Wunden 168
Köppen, Mosaikkuppelgemälden .. 14
Kuolt, Karl, Krippe in Näfels (Schweiz) 36
— Hauptgruppe 37
— Hirten 38, 39, 40, 41, 42
Landgrebe, Heinrich 160
Lang, Georg, Wettbewerbsentwurf . 34
Lang, Joh. Gg., Plakatentwurf ... 159
Lechner, Carl M., Spinnerin 14
— Große Wäsche 15
— Walachischer Bauer 17
Mormann, Julius jun., Hl. Elisabeth 156
Müller-Wischin Anton, Plakatentwurf 162
Negretti, Angelo, Plakette 25
Nüttgens, Theodor, Pietà 157
— Madonnen 158
Osten, Johannes, Mosaikgemälden aus der St. Nikolauskirche in Köln-Sülz 10, 11
Pacher, Augustin, Kriegsgedächtnisfenster 114, 115
Preisinger, Michael, Reliefs für Kriegsgedenkzeichen 94
Pütz, Solln, Plakatentwurf 161
Rauecker, Benno, Mosaikmalereien in der Maximilianskirche zu München 13
Resch, W. S., Entwürfe für ein Grabdenkmal 38
Rixkens, Karl, Bildnis M. De B. . . 169
— Bildnis Rechtsanwalt K. 170
Rixkens, Karl, Bildnis Carlo Ceretti, Domodossola 170
— Das Tischgebet 171
— Abt Ildefons Herwegen 172
— Jäger 73
Ruppert, Kaspar, Grabmalentwurf .. 34
Samberger, Leo, Patrona Bavariä . 118
— Thomas von Kempen 119
— Napoleon I. 120
— Michelangelo 121
— Selbstbildnis 122
— Die Gemahlin des Künstlers ... 123
— Des Künstlers Töchterchen Marianne 125
— Der Maler Jager 126
— Hermann Eßwein 127
— Dr. Alois Wurm 128
— August Thyssen 129
— P. Johann Aschenbrenner 130
— Der Komponist Moritz Jaffé ... 131
— P. Rupert Jud O. S. B. 133
— Hl. Paulus 134
Scheiber, Franz. Kriegsgedenkzeichen 109
Schneider, Josef, Kriegsgedenkzeichen 102
Steenaertz, Heinrich, Der neue Aachener Bischofsstab 147
Steidle, Richard, Kriegerdenkmal .. 96
— Bildstock 98
— Kriegsgedächtniskapelle 99
Stummel, Friedrich, Mosaikmalereien in der Maria-Dormitionskirche zu Jerusalem 17
Sülzer, Neumann Tesi, Paramente 54, 55

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen

Fastlinger, K., Die Kußtafel von Ciudad Real ..... 50—53
Feulner, Dr. Adolf, Mosaiken und Glasmalereien ..... 1—18
Johann Georg, Prinz zu Sachsen, Christusstatue in Dettelbach .. 18
Kirsch, J. P., Eine Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Tivoli .. 33—35

Nachbildung oder sonstige Verwertung der hier veröffentlichten Kunstwerke ist nicht gestattet.

SCHEIDUNG DER SCHAFE VON DEN BÖCKEN IN S. APOLLINARE NUOVO ZU RAVENNA. Um 520. — *Text S 8*

MOSAIKEN UND GLASMALEREIEN

Von Dr. ADOLF FEULNER

(Vgl. Abbildungen S. 1—17)

Das Mosaik ist eine Technik der monumentalen Malerei. Die Kunst, aus kleinen, farbigen Glasstiften ein Gemälde zusammenzusetzen, hat etwas Primitives an sich. Sie fordert Beschränkung und große Gesinnung. Sie fordert Verzicht auf malerische Intimität und auf tonige Reize, Verzicht auf eindringliche Nachahmung der sichtbaren Welt, auf illusionistische Wiedergabe des Raumes. Sie lebt von der Vergeistigung der Linien und Formen, von der transzendenten Wirkung der Farben, von der Wirkung der einfachsten Kompositionsgesetze, von Reihung und Parallelismus, von Symmetrie und Rhythmus. Sie lebt von einer lapidaren Kürze und Deutlichkeit des Ausdrucks, von der herben Einfachheit der Sprache, von der stilistischen Eindringlichkeit der Form, von der verinnerlichten Kraft der Zeichnung, und sucht als monumentale Kunst auch Größe und Erhabenheit des Inhalts. Sie ist bedingt von einer großen, monumentalen Architektur mit weiten Räumen, breiten Flächen, und hier hat sie die Aufgabe, die Flächen zu betonen, als solche festzuhalten, nicht durch perspektivische Raumvertiefung zu zerstören. Ihre Blütezeiten hat die Kunst des Mosaiks erlebt, als sie im Dienste stand einer überragenden Architektur, in der Antike, wenn wir aus den Resten einer späteren, kleineren Zeit schließen dürfen, und in den frühen, nachchristlichen Jahrhunderten, als das jugendfrische Christentum auf dem Boden des antiken

APOSTEL MIT DEM MÄRTYRERKRANZ AUS DER TAUFE DES JOHANNES IN NEAPEL
4. Jahrh. — *Text S. 8*

Kunstgeschmacks sich seine eigene Kunst schuf.

Es ist kein Zufall, daß die Kunst der jüngsten Zeit mit sicherem Instinkt und festem Entschluß auf das Mosaik zurückgreift. Man könnte nach inneren Gründen suchen, wenn geschichtliche Rückschlüsse jetzt schon erlaubt wären. Vielleicht hat der Aufschwung der modernen Architektur, die in einer neuen Rückkehr zur strengen Tektonik, zur einfachsten Raumgestaltung ihre Bedeutung sucht, die nach einer Wandmalerei von stilistischer Größe und Erhabenheit ruft, den Anlaß zu einer neuen Auswer-

KOPF DER HL. PUDENTIANA IN S. PUDENTIANA ZU ROM. Anfang des 5. Jahrh. — *Text S. 8*

tung der uralten Technik gegeben. Vielleicht liegen die Gründe tiefer, in Problemen der Weltanschauung, die eine spätere Geschichtschreibung klären wird. Daß die Technik modernen Bedürfnissen entgegenkommt, erklärt schon ein Blick auf die neueste Malerei selbst, deren Entwicklungsgang man oberflächlich, in groben Umrissen, als Ausbildung einer neuen, idealistischen Monumentalkunst bezeichnen darf. Nach der differenzierten, naturalistischen Kunst des Impressionismus, die in der Wiedergabe von Licht und Luft, in der Wiedergabe des Momentanen, im verfeinerten Studium der äußeren Welt, ihr Ziel fand, eine plötzliche Abkehr in der jüngsten Kunstbewegung, die, vom Sichtbaren sich abwendend, eine absolute Malerei als Ideal ankündigte, die die alte, verfeinerte Form zerschlug und sich zuerst in der Wiedergabe von symbolischen Abstraktionen genügte, die dem Kunstwollen der Vergangenheit ihren eigenen Willen entgegenstellte und eine neue Form mit den einfachsten Mitteln selbst schaffen wollte, die sich jetzt mit einer neuen, verinnerlichten Stilistik langsam wieder an die Natur heranzutasten scheint. Es ist der gleiche Kreislauf, der sich ständig wie-

KAISER JUSTINIAN IN S. VITALE ZU RAVENNA. Mitte des 6. Jahrh. — *Text S. 8*

derholt, der Pendelschlag zwischen den beiden Polen einer freien und gebundenen, einer naturalistischen und idealistischen Kunst, der wie in früheren Jahrhunderten auch hier den Gang der Entwicklung rhythmisch gliedert. Wir stehen noch in den Anfängen der neuen Bewegung. Noch läßt sich nicht übersehen, welchen Zielen die neue Kunst sich zuwenden wird, noch sind wir allzusehr vom Kampfruf der einzelnen Richtungen umtobt, die alle ihr Rädchen in dem großen Mechanismus der allgemeinen Kunstbewegung treiben, die uns einem neuen Zeitstil entgegenführen wird. Nur soviel ist sicher, daß nicht ein äußerliches Modebedürfnis die jüngste Kunstbewegung beherrscht, sondern daß ein neues Gesetz, dem die Kunst mit Notwendigkeit dient, den Strom künstlerischen Geschehens in ein neues Bett lenkt. Daß es also keinen Zweck hat, wenn wir uns mit dem hochmütigen Lächeln des Nichtverstehens abwenden von den Kunstwerken, die unser träges, an das Alte gewöhntes Auge zu beleidigen scheinen, sondern daß

AUS DER TRENNUNG LOTS VON ABRAHAM IN S. MARIA MAGGIORE ZU ROM. Gegen Mitte des 5. Jahrh.

Text S. 8

VEREITELTE STEINIGUNG DES MOSES IN S. MARIA MAGGIORE ZU ROM Gegen Mitte des 5. Jahrh — *Text S. 8*

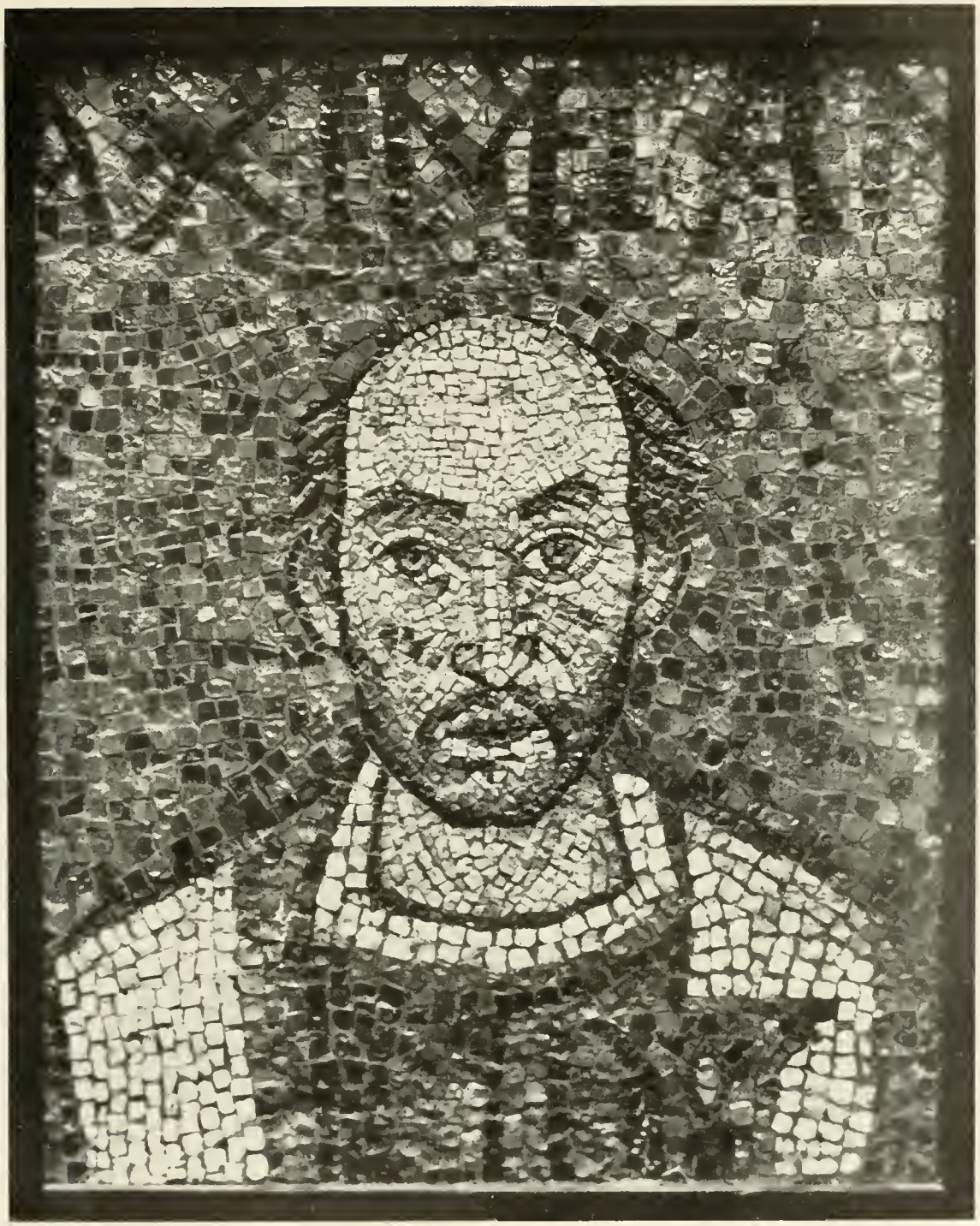
wir uns bemühen müssen, ehrfürchtig zu horchen auf den Ruf einer neuen Zeit, die nach den notwendigen Irrwegen auch den Pfad zu einer neuen, großen Kunst finden wird. Dies als Vorbemerkung zum folgenden.

Einen Querschnitt durch einen Zweig der jüngsten Kunstbewegung suchte im Sommer 1919 eine sehr interessante Ausstellung der Galerie Caspari in München zu geben. Sie war veranstaltet von den Vereinigten süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, G. m. b. H., in München-Solln, die aus den Mosaikkunstanstalten von Prof. Th. Rauecker, von Puhl und Wagner und aus der Berliner Glasmalerei von Gottfried Heinersdorff hervorgegangen ist[1]). Diese Probeschau gewährte einen Einblick in den technischen Betrieb von überraschender Vollkommenheit, sie stellte sich mit der Mehrzahl der vorgeführten Werke ostentativ auf den Boden der jüngsten Kunstbewegung und brachte für diese, als Kronzeugen für die Folgerichtigkeit der Bewegung, ausgewählte Beispiele aus der Blütezeit alter Mosaikkunst in getreuen Kopien, dazu, wahrscheinlich als instruktive Gegenbeispiele, Proben der mehr kunstgewerblichen Tätigkeit der älteren, sagen wir kurz, naturalistischen Generation. Man muß gestehen, daß die Ausstellung äußerst aufschlußreich war, wenn auch in den Räumen nur Bruchstücke verbindungslos einander gegenübergestellt werden konnten.

Die Vorbilder waren gut gewählt. Es waren zumeist Kopien nach den Originalaufnahmen, die Prälat Joseph Wilpert zu seinem Monumentalwerk »Die römischen Mosaiken und Malereien« hatte anfertigen lassen. Einzelne Kopien nach ravennatischen Altertümern hatte Corrado Ricci und eine Aufnahme Prof. Pfannschmidt überlassen[1]). Die Beispiele gehören dem 4.—10.

[1]) Von den obengenannten, jetzt vereinigten Werkstätten stammen die auf S. 1—18 abgebildeten Arbeiten (Kopien und Originale). — D. R.

[1]) Wer sich für die geschichtlichen Zusammenhänge näher interessiert, der sei auf das große Werk von Wilpert oder auf die leichter zugängliche Darstellung von O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, verwiesen.



BISCHOF MAXIMIAN IN S. VITALE ZU RAVENNA. Mitte des 6. Jahrh.

Text S. 8

Jahrhundert, der altchristlichen und byzantinischen Epoche, an. Aus dem 4. Jahrhundert der Apostel mit dem Märtyrerkranz aus der Taufe des hl. Johannes in Neapel (Abb. S. 2), noch ganz von der klassischen Antike abhängig, mit starker, plastischer Modellierung in der Art einer Grisaillemalerei, aber fest und kräftig in der Zeichnung und gewaltig im Ausdruck. Etwas später, um 402—407, der Kopf der hl. Pudentiana aus S. Pudentiana in Rom, im Dreiviertelprofil (Abb. S. 3), in die Fläche hineingehend, malerisch und weich behandelt, soweit es das strenge Material erlaubt. Gegen Mitte des 5. Jahrhunderts die alttestamentlichen Stücke aus S. Maria Maggiore in Rom, die vereitelte Steinigung des Moses (Abb. S. 6), Moses und die Tochter Pharaos, die Trennung Lots von Abraham, sowie einige Bruchstücke aus diesen biblischen Erzählungen, von denen wir eine in Abbildung vorführen (Abb. S. 5). Dekorativ, da sie im Aufbau von der Architektur bedingt sind, stilistisch noch abhängig von antiken Miniaturen, von denen sie das bewegte, dramatische Pathos übernommen haben, aber im knappen, epigrammatischen Ausdruck, in der glühenden Leuchtkraft der Farben einer der Höhepunkte altchristlicher Kunst [1]). Die figurenreichen Gruppen sind dicht zusammengeballt und lassen dem Goldgrund wenig Raum, die Figuren mit sprechenden Gebärden, scharf umrissen, die perspektivischen Mittel auf ein Minimum reduziert, dafür ein Maximum an Ausdruck und an Intensität der Farbe. Alle Form ist zurechtgelegt für die Fernwirkung, also mit Rücksicht auf die architektonische Stellung im Raume. In diesem gebundenen, hieratisch strengen Stil verkörpern diese Mosaiken das Ideal einer feierlichen, religiösen Kunst. Jede Abstraktion ist eine Vergeistigung. Die Vereinfachung der Formen, die Eigenwirkung der vom Gegenstand fast unabhängigen Farben, in Verbindung mit dem tiefen Ernst des knapp angedeuteten Inhalts bringen die vergeistigte, transzendente Wirkung hervor, die uns im absoluten Sinne religiös erscheint. Wieder ein Jahrhundert später, um 520, die Probe aus den Zyklen in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, einem Hauptwerk des byzantinischen Stiles in Italien, die Scheidung der Schafe von den Böcken (Abb. S. 1). Die Formen noch strenger stilisiert, die Farbe ganz abhängig vom Goldschimmer des Hintergrundes, der die abstrakte Wirkung steigert und den Figuren eine statuarische Wirkung verleiht, die ihnen alles Gegenwärtige, Zeitliche nimmt. Die Komposition betont mit der strengen Symmetrie die Fläche und bindet sich durch die Tektonik in die Architektur. Noch eine Generation später, um 547, die Mosaiken aus S. Vitale in Ravenna, »die prächtigste und reichste Offenbarung der justinianischen Kunstblüte«. Die Strenge der Formen ist geblieben, aber die hieratische Gebundenheit des Stiles hat sich gelockert. Die Polychromie ist reicher geworden, die Bilder wirken durch die stoffliche Pracht der Farbe und greifen sogar zu Ergänzungen, die der älteren Zeit fremd waren, zu Perlmuttereinlagen und anderen Zeichen des Prunks. Der hier abgebildete, lächelnde, etwas verkürzte Kopf des Kaisers Justinian illustriert den weichlicheren Stil dieser Zeit (Abb. S. 4). In den folgenden Jahrhunderten löst sich die monumentale Einfachheit noch mehr. Das Mosaik sucht Anschluß an die farbige Wirkung der Tafelmalerei, die Wirkung der Farben wird intimer, die Töne werden gebrochen, selbst die Technik, die mit kleinen Steinen arbeitet, wird verfeinert. Beispiele: die Proben aus der Martorana in Palermo, die dem 9.—10. Jahrhundert angehören (Abb. S. 9).

Es ist zu berücksichtigen, daß die hier angeführten Vorbilder — das gleiche gilt natürlich auch für die Abbildungen — Beispiele aus verschiedenen Epochen sind, aus der Blütezeit altchristlicher Kunst und aus den Perioden, in denen die Mannigfaltigkeit bereits nachgelassen hatte, daß es sich um eine Auswahl des Besten handelt und daß sie nur einen Teil der Verwendung illustrieren. Nur das große, kirchliche Mosaik kommt zum Wort; über kunstgewerblichen Gebrauch geben sie keinen Aufschluß. Es ist auch zu berücksichtigen, daß auch die modernen Mosaiken nur in Bruchstücken oder nur in Entwürfen vorgeführt werden konnten, daß nur das Raumganze, in dem die musivische Kunst einen ornamentalen Bestandteil bildet, den richtigen Eindruck von Stileinheit und monumentaler Wirkung verschaffen könnte. Daß ferner unter den modernen Erzeugnissen sich eine Reihe von Objekten befindet, die nicht zur großen Kunst gezählt, sondern als Kunstgewerbe

[1]) Vgl. die farbige Wiedergabe von zwei Szenen aus der Geschichte Jakobs im XIV. Jahrg., vor S. 137; ebendort S. 140 den Aufsatz Fr. Stummels über die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrh. — D. Red.

KÖNIG ROGER IN DER MARTORANA ZU PALERMO 9—10 Jahrh.
Text S. 8

im besten Sinne aufgefaßt sein wollen. Auch unter diesen Voraussetzungen ist der Unterschied zwischen der alten und der modernsten Kunst ungeheuer. Es ist, kurz ausgedrückt, der Unterschied zwischen einem organisch gewachsenen und einem gewollten Stil, dem noch die Abklärung in einer reichen, künstlerischen Tradition fehlt, der Unterschied zwischen naiver Größe und gesuchter Einfachheit, der dem historisch Geschulten am meisten auffällt. Man muß allerdings zugestehen, daß sich das Auge an das Neue erst gewöhnen muß. Und dieses Neue wirkt zunächst um so mehr auffallend, da es objektiv einen Rückschritt bedeutet, einen Rückschritt vom Differenzierten zum Einfachen, vom Verfeinerten zum Primitiven, aber auch vom Eindeutigen zum Vieldeutigen in der abstrakten, aphoristischen Sprache, in der Anwendung einer verständlichen Symbolik. Aber man muß diese Werke unbefangen auf sich wirken lassen, als Zeugnisse eines neuen Stilwollens, als Bausteine zu einer neuen Monumentalkunst, die an sich noch nicht ein Höchstes bedeuten, aber doch zu großen Erwartungen berechtigen, schon deshalb, weil man bei allen Künstlern den Ernst spürt, den angefangenen Weg zu einer absoluten Leistung zu Ende zu führen. Während man in Ausstellungen von Ölgemälden modernster Künstler meist ein peinliches Gefühl empfindet, weil es viel leichter ist, eine alte Form zu zerstören als etwas Positives, Neues zu schaffen und den Beschauer davon auch zu überzeugen, und weil man den Widerspruch spürt zwischen dem Wollen, das ein Neues sucht, und den Mitteln, die es dazu ergreift, sind im Mosaik Stil und Material, Wollen und Mittel, Ausdruck und Form voneinander bedingt und eng verbunden. Die Technik allein schon kommt dem Streben nach Einfachheit entgegen. Was uns in Ölgemälden gewaltsam vorkommt, wirkt hier durch das Material bedingt. Die Leistungen bekommen dadurch etwas Positives, Erfreuliches, wenn sie auch den alten Vorbildern noch nicht gewachsen erscheinen.

Viel gerühmt wird von den Literaten der modernsten Kunst der Berliner Maler Max Pechstein, der Kartons zu einem Mosaik in den Ausstellungsräumen der Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin und einige Details daraus ausgestellt hatte. Merkwürdigerweise religiöse Themen, Mariä Verkündigung und die Anbetung der Hirten, die schon inhaltlich den Vergleich mit den Alten herausfordern. Beide gut erfunden, mit kecker, durchaus persönlicher Handschrift gezeichnet, sehr ausdrucksvoll und in glänzenden Farben, die die Wirkung nicht versagen, auf den hellen Grund hingesetzt, ganz flächenhaft, ohne jede perspektivische Verkürzung, in stark umrissenen Konturen,

JOHANNES OSTEN (KÖLN) AUS DER ST. NIKOLAUSKIRCHE IN KÖLN-SÜLZ

Vgl. Abb. S. 11

Die Malereien außerhalb der Apsis sind Fresken

JOHANNES OSTEN (KÖLN) APSIS DER ST. NIKOLAUSKIRCHE IN KÖLN-SÜLZ

Mosaik. Ausgeführt 1920

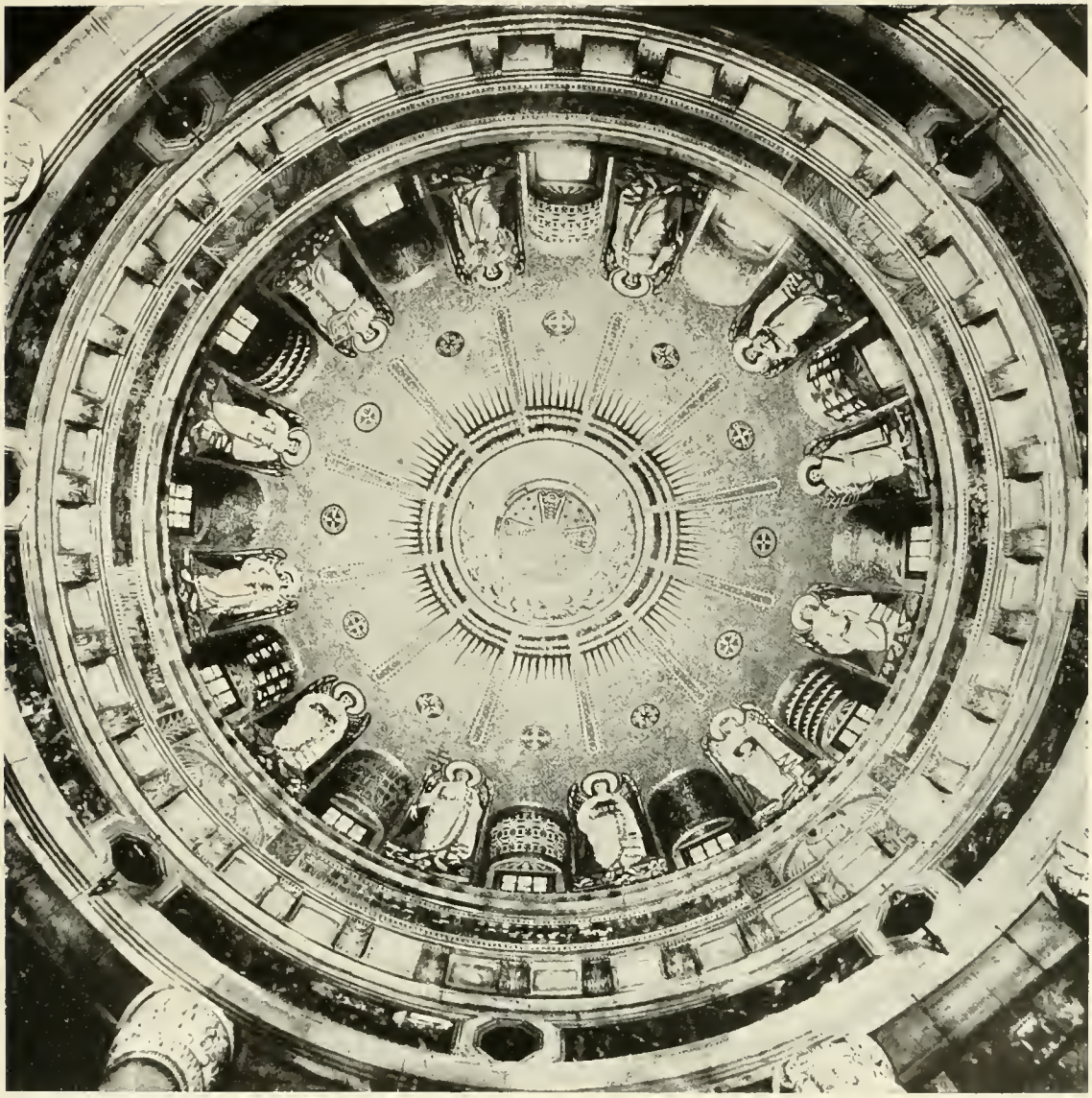
Ausführung durch die Vereinigten Werkstätten

P. GÖSER, O. S. B. MOSAIKMALEREI DER APSIS DER KIRCHE IN MARIA LAACH

BENNO RAUECKER, MOSAIKMALEREI AN DER LUDWIGSKAPELLE
IN DER ST. MAXIMILIANSKIRCHE ZU MÜNCHEN

WILH. KÖPPEN MOSAIK-KUPPEL IN HAUNSTETTEN

die für Fernwirkung in einem großen Raum berechnet sind. Aber religiös sind die Bilder nicht, der feierliche Ernst einer religiösen Kunst fehlt, das Jesuskind, das mit ausgebreiteten Armen auf dem Schoß Mariens steht, wirkt viel zu wenig naiv, nichts weniger als hieratisch. Die stilisierten Bäume, die wie Riesenschlangen die Figuren der anbetenden Könige umfassen, sind zwar frühen Miniaturen nachempfunden, aber als monumentale Erfindung schlecht. Das sind schließlich nur subjektive Eindrücke. Mehr einer nachrechnenden Logik erreichbar wäre die künstlerische Wirkung im Raume, die man hier nicht nachprüfen kann. Leichter zugänglich sind von Cesar Klein die Proben von ornamentalen Werken, die Modelle zu einer Eingangshalle, einem Wintergarten, einer Barockvilla mit dekorativen Füllungen. In der Ornamentik ist alles Naturalistische abgestreift, die Linien und Farben sind auf einen abstrakten Ausdruck reduziert, der nur zum Teil die Anregung barocker Ornamentik erkennen läßt. Die untektonische Verteilung über die Fläche erinnert an Gestaltungsprinzipien des Rokoko. Der Maßstab scheint vergriffen. Selbst für die großen Flächen der modernen Architektur wäre diese Ornamentik zu schwer, zu scharf im Umriß; die Fläche wird mehr negiert als betont. Besser sind die figuralen Werke, die Kartons zu Existenzbildern mit Männern und Frauen in knapp angedeuteter Umgebung, die in einer freien, bewegten



WILHELM KÖPPEN MOSAIK-KUPPEL DES MAUSOLEUMS DES GRAFEN ANDRASSY IN VARALYA (UNGARN)

Rhythmik ihre stilistische Größe suchen. Bei den Entwürfen von Max Unold für Mosaiken im Museum zu Weimar ist nicht das Raumerlebnis die künstlerische Voraussetzung, sondern die Zeichnung, der Karton an sich. Als solche sind diese Darstellungen der Urtypen menschlicher Beschäftigung, des Ackersmannes, des Fischers, des Winzers glücklich erfunden, in einfachster Form, entsprechend der Einfachheit des Inhaltes, groß gesehen aber farbig zu leblos. Karl Kaspar, der mit einem gotisierenden Auferstehungschristus für ein Grabdenkmal vertreten war, ist zu sehr Maler. Die Farben sind wie auf einem Ölgemälde malerisch miteinander verwachsen, sie lösen sich nicht voneinander los und saugen dadurch auch die Form auf. Für monumentale Wirkung in einem großen Raum wäre ein solches Mosaik ungeeignet. Wenn größere Einsicht in die Bedingungen und Wirkungsmöglichkeiten des Mosaiks die Technik des Künstlers geklärt haben, darf man von ihm auf diesem Gebiete wertvolle Leistungen erwarten. Von der Verinnerlichung, die die religiöse Kunst fordert, spürt man bei ihm am meisten. Die Flucht nach Ägypten von H. Eckmeyer läßt die strengen führenden Linien vermissen; als anspruchsloser Schmuck wird die Tafel mit der angenehmen Kom-

DÖRINGER (DÜSSELDORF) CHRISTUS AM KREUZ VON DER GNADENKIRCHE IN BERLIN

position gut ihren Zweck erfüllen. Dem glatten, sorgfältig bearbeiteten Madonnenkopf von Hertlein in Marmormosaik kann ich keinen Geschmack abgewinnen. Eine vielversprechende Technik sind die Gold- und Silbermalereien, die in der Wirkung dem Mosaik nahekommen. Auf gold- oder silbergrundierte Platten sind die kräftigen Farben, die nur flächenhaft wirken können, eingebrannt; die Zeichnung ist mit Schwarzlot aufgetragen. Die Tafeln zeichnen sich durch tiefe Leuchtkraft der Farben aus und dazu bringt der metallisch schimmernde Hintergrund einen eigentümlich mystischen Reiz. Solche Plattenmalereien mit religiösen Stoffen, wie Felix Baumhauer mehrere ausgestellt hat, erscheinen gerade als Schmuck kleinerer Kirchen sehr geeignet und man möchte ihnen deshalb weiteste Verbreitung wünschen (Abb. S. 18). Baumhauer ist ein sehr begabter Künstler, von dem für die christliche Kunst noch viel zu hoffen ist. Th. Rauecker hat einen ernsten, bedeutenden St. Andreas aus der St. Bennokirche gezeigt,

FRIEDRICH STUMMEL † (KEVELAER), MOSAIKMALEREI IN DER MARIÄ-DORMITIONS-KIRCHE ZU JERUSALEM. ALTAR VON RENARD (KÖLN)

FEL. BAUMHAUER MADONNA

Text S. 16

Julius Diez reizende Dekorationsarbeiten ornamentalen Charakters, stilisierte Tierstücke in feinen Farben von äußerster technischer Exaktheit. Rauecker und Diez gehören bereits zur älteren Generation unter den lebenden Künstlern, zu den ausgereiften Meistern, für deren Können nicht die hier gegebenen Proben, sondern die ausgeführten großen dekorativen Arbeiten selbst vollgültiges Zeugnis ablegen. Noch weniger kann man aus den wenigen ausgestellten Stücken eine Übersicht über die wirkliche Leistung Schapers im Aachener Dom gewinnen. Hier im Zusammenhang mit den modernen Mosaiken wirkt sein Apostelkopf[1]) verfehlt, wie musivisches Ölbild, während die dekorativen Füllungen in tiefen, dunklen Farben ihrem Zweck vollauf gerecht werden.

Der Aufschwung der modernen Architektur hat auch das Verständnis für die Glasmalerei wieder geweckt. Wie das Mosaik ist auch das Glasgemälde nicht ein selbständiges Kunstwerk, sondern der organische Bestandteil eines Raumganzen, in dem es eine raumschließende und eine dekorative Aufgabe erfüllt. Und wie das Mosaik, so hat auch die Glasmalerei ihre Blütezeit erlebt, als sie im Dienste stand, einer monumentalen Architektur. In den gotischen Kirchen, in denen das Mauerwerk auf die notwendigsten, statischen Bestandteile reduziert war, hatte sie das weiteste Feld; hier vertrat sie die Stelle der Wandmalerei. Auch beim Glasgemälde fordert die Technik weise Beschränkung und monumentale Einfachheit. Die dunklen Linien der Verbleiung sind die führenden, sie schneiden in der Fernwirkung alles Kleinliche unerbittlich weg und nur die kräftigste Innenzeichnung in Schwarzlot kann dagegen bestehen. So ist auch der Glasmaler darauf angewiesen im vergeistigten Leben der Linien, in der Gewalt der Formen, in der Einfachheit der flammenden Farben, die als Lichtquellen zuerst den Eindruck bestimmen, die Wirkung zu suchen. Von der klassischen Zeit der Glasmalerei, als die wir das 13. und 14. Jahrhundert ansehen, haben auch die modernen Künstler gelernt. Unter den wenigen ausgestellten Glasmalereien waren Werke von bedeutender, künstlerischer Höhe, nicht nur technisch vollkommen, sondern auch formal von großer Kraft des Ausdrucks. Hervorzuheben sind der ergreifende Ecce Homo von Baumhauer und die ausgezeichnet in die Umrahmung komponierten, farbig etwas dumpfe Geburt Christi von J. Thorn-Prikker in Hagen, in den Entwürfen von Cesar Klein und Pechstein nähert sich die expressionistische Stilisierung bereits einer feierlichen, hieratischen Würde, die der alten Kunst nahekommt. Die kleinen Fensterbilder von Richard Seewald sind gutes Kunstgewerbe. Ob die Kunst des jungen Künstlers auch für große Aufträge reicht, kann man nach den ausgestellten Entwürfen nicht entscheiden. — Wenn das vorbildliche Schaffen der alten Meister die Einsicht in die Voraussetzungen und Bedingungen einer monumentalen Kunst geklärt hat, ist auf beiden Gebieten, der Glasmalerei und der Mosaikkunst, ein Gewinn für die moderne Malerei, aber auch für die religiöse Kunst zu hoffen[2]).

[1]) Abbildungen im VIII. Jahrg., S. 207 ff., zum Aufsatz über Herm. Schaper mit 5 Abbildungen aus dem Aachener Münster. — D. Red.

[2]) Grundsätzliches über Mosaik siehe in dem auf S. 8 Anm. erwähnten Aufsatz von Fr. Stummel und im III. Jahrg. des »Pionier«, S. 89, mit mehreren Abbildungen.

OTTO GRASSL SCHUTZENGELBILD

Olgemälde, 1920. — Text S. 25

OTTO GRASSL

Von JOSEF KREITMAIER S. J.

(Abb. S. 19—32)

Die christliche Kunst hat keinen Überfluß an ursprünglichen, selbständigen Begabungen. Mancherlei Gründe beleuchten diese wenig erfreuliche Tatsache. Vielfach wird die christliche, im besonderen die kirchliche Kunst, von den Auftraggebern sowohl wie von den Beauftragten als leidiges Geschäft betrachtet, bei dem der eine möglichst billig zu einem Kunstwerk kommen möchte, der andere infolge der mageren Entlohnung keine vollwertige Leistung bieten kann. Bessere Künstler kommen dann von vorneherein nicht in Betracht, die übrigen gewöhnen sich an Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit. Ein weiterer Hemmungsgrund liegt in der praktischen Aufgabe der kirchlichen Kunst. Sie darf nicht selbstherrlich auftreten, sondern hat zu dienen. Der Schöpfer christlicher Kunst darf nicht auf Höhen emporklimmen, wo ihm niemand oder nur wenige mehr folgen können, es muß sich vielmehr das Objektive, allgemein Verständliche und Empfindbare über das rein Subjektive erheben. Diese Richtung aufs Objektive ist nicht jeder Begabung naturgemäß, und so kommt es, daß mancher Künstler, wenn er seinem innersten Triebe folgt, der kirchlichen Kunst verloren geht. Wenn nicht alles trügt, ist nun freilich die Zeit des übermäßig gepflegten Subjektivismus um; auch die moderne Profankunst sucht die Fäden wieder aufzugreifen, die vom Individuum weg zur Gemeinschaft führen. Geschieht das vorerst nur in Programmen, so ist doch der Weg zur Umkehr gewiesen.

Bei den Werken Otto Graßls wird niemand ein ausgeprägtes persönlich gefärbtes Formempfinden verkennen. Vielleicht wird mancher, dem seine Kunst zum erstenmal begegnet, über diese oder jene Darstellung den Kopf schütteln, vielleicht ist auch wirklich noch nicht alles ausgegoren — der Künstler weiß das selbst am besten und arbeitet unermüdlich an seiner Vervollkommnung —,

OTTO GRASSL GALGENVÖGEL

Temperazeichnung, 1911. — Text S. 22

es bleibt die erfreuliche Tatsache, daß hier wieder einmal ein Mann das Gebiet der christlichen Kunst im weiteren Sinn betritt, der nicht nur ernten will, sondern auch sät und Blumen pflanzt, deren selten gesehene Farben und Formen, ohne sich ungebührlich aufzudrängen, aus ihrer Umgebung hervorstechen.

Am 26. April des Jahres ist der Künstler 30 Jahre alt geworden. Nach einigen Jahren Gymnasialstudiums in seiner Vaterstadt München hat er die wissenschaftliche Laufbahn abgebrochen und sich ganz dem Studium der Kunst verschrieben. Zuerst besuchte er nun fünf Semester lang die Städtische Gewerbeschule in der Luisenstraße, dann weitere fünf Semester die damals Königliche Kunstgewerbeschule unter den Professoren Julius Diez, Maximilian Dasio, Th. Spies, Franz Wiedmann, schließlich noch zwei Semester die Akademie der bildenden Künste unter den Professoren Stuck und Dörner.

Wer viel in Kunstausstellungen herumwandert, dem wird es nicht entgehen, wie die Sonderart bestimmter akademischer Lehrer starke Reflexe wirft. Wie oft ist z. B. schon ein junger Feuerstein aufgetaucht. Auch Julius Diez gehört zu diesen Lehrern. Kein Wunder, wenn wir dessen Spuren noch lange in den Frühарbeiten Graßls entdecken können, bis sie sich allmählich verlieren und das eigene geistige Wesen des Künstlers immer klarer und deutlicher hervortritt. Eines aber hat er aus der Schule wie ein unvertilgbares Muttermal mitgenommen: das triebhafte oder auch bewußte Streben nach kunstgewerblich-dekorativer Haltung, die auch solchen Werken nicht fehlt, die in erster Linie geistigem Ausdruck dienen wollen. Das Arbeiten ins Flächenhafte, das Herstellen leicht schaubarer Gliederungen, die Freude an zügigen, seelenvollen Rhythmen, nicht zuletzt auch die zierliche kalligraphische Art seiner Bildsignierungen künden es. Diese letzteren würde der feinfühlige Künstler gewiß anders gestalten, wenn er nicht wüßte, daß sie dem Stil der Bilder entsprechen, gewissermaßen ihr Schlußakkord sind.

Dieses dekorative Wesen Graßlscher Bilder sei lediglich als Tatsache, nicht etwa im Sinne eines Tadels festgestellt. Ich gehöre nicht zu denen, die darin ein natürliches Hindernis für die Entfaltung der höchsten Kunst zu erkennen glauben. Ordnung und Ausdruck sind kein Gegensatz und kein Widerspruch.

Wichtiger als diese mehr leibliche Seite der Kunst Graßls ist ihre seelische Eigenart, die den Bildern den Stempel des Urhebers viel deutlicher aufprägt als der beigesetzte Name. Von dem Künstler, einem zart, fast knabenhaft gebauten Stadtkind, wird niemand die gemütlich-derbe urtümliche Kunst eines Matthäus Schiestl erwarten. Aus seiner Hand wäre so etwas Lüge und Heuchelei.

Ist einem Schiestl das schlichte Volk immer wieder aufs neue Anreger, so fühlt Graßl in ihm keine Berührungspunkte mit seiner inneren Welt. So kommt es, daß auch seinen Bildern das Volkstümliche mangelt. Seine Gestalten sind als echte Stadtkinder feinnervig und blutarm; sie wissen nichts von würziger Waldluft und lachenden grünen Wiesen, sie leben nicht im Reiche der Naturwunder, sondern im Reiche der Idee. So ist es nicht von ungefähr, daß die Landschaft bei Graßl eine kaum nennenswerte Rolle spielt.

Dem zartgliedrigen Körper entspricht seelisch eine fast übergroße Bescheidenheit und Scheu vor lauten, lärmenden Menschen, eine gewisse Ängstlichkeit und Bedächtigkeit im Lösen künstlerischer Probleme, es fehlt ihm jener frische sanguinische Draufgängermut, der freilich allzu leicht zur Oberflächlichkeit verleitet und sich kaum Zeit gönnt, in die Tiefe zu dringen.

Diese Ängstlichkeit hat ihren Grund in dem starken grüblerischen Zug, der des Künstlers Seele beherrscht. Graßl ist kein Dichter, weder Lyriker und Romantiker, noch Dramatiker. Poetische Stimmungen, erregte Handlungen suchen wir vergebens in den Bildern seiner reiferen Zeit. Im Grunde genommen ist der Künstler vielmehr eine ausgeprägte Denker- und Philosophennatur. Ich habe selten einen schaffenden Künstler getroffen, der so viel über die Grundlagen seiner Kunst nachdenkt wie Graßl. Es ist nicht seine Art, sich bloß dem Instinkt zu überlassen. Er will nicht nur das fertige Werk verstandesmäßig auseinanderlegen, es leiten ihn schon bei der Gestaltung einer Idee allerlei programmatische Gedanken. Dieser intellektuellen Veranlagung entsprechend arbeitet Graßl auch so gern, ja bisweilen im Übermaß mit Symbolen und Allegorien, weil ein Bild im herkömmlichen Sinn als Gegenstand der Anschauung nicht fähig wäre, die Fülle seiner Gedanken wiederzugeben. So muß sich der Beschauer oft mühsam den Sinn der Darstellung erarbeiten, wobei ihm die Titel der Bilder nicht immer in gewünschter Weise entgegenkommen.

Dieser grübelnde, zu Symbolen greifende Geist offenbart sich schon in den frühesten Werken. Man vergleiche z. B. die Abbildungen »Den Weg muß jeder wandern und keiner weiß vom andern« oder »Sie ziehen ihre Bahn«, oben und S. 23. Das Dynamische der Frühzeit ist später immer mehr in gelassene Ruhe und Passivität übergegangen. In dieser Beziehung berührt sich die ausgereifte Kunstgesinnung Graßls auffällig mit der Beuroner, so sehr verschieden die Auswirkung und bildmäßige Ausgestaltung des Ideales bei beiden auch ist.

Diese im Grunde durchaus kontemplative Naturanlage brachte den Künstler, der im Christentum nicht genug festen Boden gefunden hatte, schon frühzeitig in das Anziehungsfeld des Buddhismus, Okkultismus, theosophischer und ähnlicher geistiger Strömungen. Sein psychischer Organismus bot der Aufnahme solcher Infektionskeime kein

OTTO GRASSL DEN WEG MUSS JEDER WANDERN, UND KEINER WEISS VOM ANDERN

Temperazeichnung, 1912. — Text unten

OTTO GRASSL KARFREITAG

Temperazeichnung, 1912 — Text S. 23

Hemmnis mehr. Dagegen lag die Gefahr, einer Ansteckung durch materialistische Weltauffassung zum Opfer zu fallen, kaum vor.

Viele Bilder, die aus dieser Zeit stammen, bewegen sich in einem recht schwermütigen, unlustbetonten Gedankenkreis, der uns von den inneren Kämpfen, von der Skepsis, in die er geraten war, beredtes Zeugnis ablegt. Selbst eine gewisse Vorliebe für Grausiges im Sinne eines Kubin tritt bisweilen zutage, wovon »Die Galgenvögel« (Abb. S. 20) noch lange nicht das bezeichnendste Beispiel sind. Solche Dinge machte Graßl nie aus Freude am Blut, sondern stets nur, um einen oft nicht ganz naheliegenden Gedanken zu veranschaulichen. Selbst bei seinen erotischen Zeichnungen bildete nicht eine Empfindung, sondern ein Gedanke das Motiv. In dieser Zeit richtete sich seine geißelnde Satire auch bisweilen gegen kirchliche Einrichtungen. Antwortet der Gemütsmensch auf Reizungen und Widerstände durch Affekte, durch Zorn, Klagen oder Tränen, so der philosophisch gerichtete Mensch durch ätzenden sarkastischen Spott.

Doch hat der Künstler auch in dieser Zeit des Kampfes, des ziellosen Hin- und Herwanderns nicht alle Fäden verloren, die ihn mit dem Christentum verbanden, das er später wieder fest und gläubig erfaßte.

Insbesondere war es die Persönlichkeit des hl. Franziskus und die christlichen Mystiker, die ihm trotz der wesenhaften Abgewandtheit von lebendiger christlicher Überzeugung mächtig anzogen. Aus dieser Zeit inneren Zwiespaltes stammt z. B. das schöne Bild »Schmücke dich, o liebe Seele« (Abb. S. 25), eine Vorfrühlingsbetrachtung, gewissermaßen das Programm des eigenen seelischen Zustandes. So sehr ist der Künstler bereits ein Feind jeder Handlung geworden, daß er auch das Musikinstrument zu einem reinen Symbol verflüchtigt. Unmöglich könnte der Heilige bei dieser Lage des Instrumentes spielen. Wir finden diese Abkehr vom Wirklichen und Hinkehr zur intellektuellen Idee in einem gleichen Falle wieder in neuester Zeit beim Tod des hl. Franziskus. Auch hier hält der Engel sein Instrument — an der Wirklichkeit gemessen — so ungeschickt wie möglich. Der Künstler weiß das sehr wohl, da er selbst Violine gespielt hat, allein er glaubt die absolute Leidenschaftslosigkeit so besser wiedergeben zu können. Nicht die handelnde, von Affekten getriebene Seele, sondern die betrachtende, sich hingebende, passive steht vor seinem schaffenden Geist.

Aus ungefähr derselben Zeit stammt das »Exlibris« (Abb. S. 24). Wieder ist es ein Akt der Beschauung, diesmal wörtlich genommen, der zur Darstellung kam. Technisch ist das Bildchen aus lauter kleinen, kurz abgehackten Strichelchen und Zick-

zackteilchen zusammengesetzt. Dieses Verfahren wendet der Künstler auch heute noch gerne bei Blättern an, die für Illustrationszwecke bestimmt sind, wie z. B. in dem Franziskuszyklus, den er kürzlich für den Verlag Tyrolia fertigte. Eine analoge Behandlung zeigt die Bleistiftzeichnung des hl. Franziskus (Brustbild) aus dem Jahre 1919 (Abb. S. 29). Im Gegensatz zu dem mehr malerischen Eindruck des Exlibris sind die Blätter des Franziskuszyklus mehr auf Schärfen hin gearbeitet, wie wir es bereits in der Osterglückwunschkarte (Abb. S. 32) sehen. Eine so in die Länge gedehnte Gestalt mag auf den ersten Blick befremden, auch wenn man über Greco, dessen Einflüsse unverkennbar sind, hinweggekommen ist. Es ist das nicht der einzige Fall, wo Graßl die natürlichen Proportionen überstreckt, wir finden in unseren Abbildungen Beispiele genug. Wenn wir die Tausende von Auferstehungsbildern betrachten, bei denen Christus in den natürlichen Körperverhältnissen dargestellt ist, werden wir kaum je den Eindruck ganz verwinden, daß es nicht eigene Kraft ist, die einen so materiell gestalteten Körper in die Lüfte hebt; bei Grecos Auferstehungsbild im Prado wie bei Graßl haben wir die Empfindung eines corpus spiritale, eines ätherisierten Körpers, dem das Schweben natürlich ist. Ziehen wir die Auferstehung von Grünewalds Isenheimer Altar in Vergleich, so sehen wir bei diesem das gewaltsame Emporschnellen, bei Graßl das ruhige Aufgleiten. Wieder ist es mehr Zuständlichkeit als Aktion, ganz dem innersten, jeder Unruhe abholden Wesen des Künstlers entsprechend. Seine Liebe zur Gebundenheit bekundet der streng gegliederte, fast taktmäßige Rhythmus der Komposition. In einfachster Lineartechnik ist die zierliche Weihnachtskarte (Abb. S. 24) gezeichnet. Klar ist der Aufriß, sinnvoll der Gedanke.

OTTO GRASSL SIE ZIEHEN IHRE BAHN

Temperazeichnung, 1913. — Text S. 21

Das ernste und ergreifende Bild »Mystischer Tod« (Abb. S. 26) mochten wir dem um sieben Jahre früher entstandenen Karfreitag« (Abb. S. 22) gegenüberstellen. Letzteres Bild ist ganz im Sinne der zahlreichen plakatmäßigen Graphiken gefertigt, die aus der Frühzeit des Meisters stammen. Scharf sind die Umrisse betont, stahlhart ziehen die geraden Linien über die Fläche, als wären sie mit dem Lineal gemacht, glatt sind die farbigen graublauen Tönungen aufgetragen. Alles Manuelle ist »objektiv«, ohne die schöpferische Erregung nachzittern zu lassen, die beim freien nicht angewandten Kunstwerk das kleinste Partikelchen einer Linie spüren läßt, die wir beim musikalischen Ton Tremolo heißen. So zweifellos im übrigen eine bedeutende Begabung aus dem Bilde spricht, die künstlerische Freiheit ist

OTTO GRASSL WEIHNACHTSKARTE
Tuschzeichnung, 1919. — Text S. 23

noch etwas beengt. Für die Entwicklungsgeschichte des Künstlers aber ist es darum wertvoll, weil es mehr als die meisten seiner Frühwerke aus dem Urgrund seines persönlichen Wesens heraus geschaffen ist, aus dem Zug zu religiöser Beschaulichkeit.

Der »Mystische Tod« zeigt als Kompositionsschema zwei sich zusammenneigende Viertelsbogen, was den Eindruck seelischer Versenkung besonders unterstreicht. Zur Erklärung des Bildes lassen wir dem Künstler selbst das Wort: »Die Darstellung zeigt eine Nonne in Betrachtung des Leidens und Sterbens Jesu Christi. Sie ist gezeichnet mit den Wunden des Herrn, ist aus Liebe ihrem göttlichen Bräutigam gleich geworden. Daß aber auch ihr Geist sich losgerungen hat von irdischer Schwere und Gebundenheit, das bedeutet die Kreuzesform in der Gloriole, die sie umgibt. So waren ihr durch Christus Leiden und geistiger Tod starke Schwingen geworden, die ihre Seele aus der Finsternis hinaufführten ins immerwährende Licht, in die unermeßliche Freiheit. In dieser Überwindung des Zeitlichen wird ihr der leibliche Tod ein lieber Freund, der ihr des Paradieses letztes Tor erschließt. ‚Siehe das Bild deines Bräutigams; noch eine kleine Weile und du wirst auf ewig bei ihm sein.‘ Also spricht zur Braut Christi der gütige Tod«.

In der Kohlezeichnung »Bildhauerei, Malerei, Architektur« (Abb. S. 26) hat sich der Künstler an ein schon viel behandeltes Thema gemacht; für seine Art ist wieder die ruhig statuarische Anordnung bezeichnend. Er geht jeder Handlung aus dem Wege und spricht in Symbolen. Nur die den Hintergrund füllenden Engelchen werfen etwas Wellen in die sonst ruhig und einsam daliegenden Wasser.

Eine Episode im Schaffen des Künstlers ist durch Bilder wie »Die Flucht nach Ägypten« (Abb. S. 27) oder »Der reitende hl. Franziskus« (Abb. S. 28) bezeichnet. Zwar findet sich auch hier die Graßl eigentümliche exotisch-barocke Rhythmik und Typik, aber es ist auf Detaildurcharbeitung zugunsten einer großzügigen, weichen, malerischen Gestaltung verzichtet. An Stelle einer entschiedenen Scheidung der Farbentöne ist ein sanfter, in einem zarten Braun gebundener Farbenakkord getreten. Hat der Künstler unrecht, daß er sich sehr bald wieder von dieser Art abwandte? Im Laufe der ganzen Kunstgeschichte ist die Hinwendung zum Malerischen ein Zeichen gewesen, daß

OTTO GRASSL EXLIBRIS
Entwurf. Tuschzeichnung, 1917. — Text S. 22

OTTO GRASSL SCHMUCKE DICH, O LIEBE SEELE

Druck, 1916. — Text S. 22

die Gedanken verarmten und die Kunst Einzug hielt ins reale Leben. Gedankenkunst dagegen hat ihre Neigung für Klarheit der Zeichnung und Farbe nie verleugnet. Das ist nicht Zufall, sondern tief begründet. Ein Stimmungsausdruck mag im Verschwommenen gelingen, dieses in manchem Fall sogar fordern, Gedankenausdruck verlangt scharfe Prägung. Graßl aber ist in seiner tiefsten Natur ein Künstler des Gedankens, selbst seine Mystik ist wie die der Beuroner nicht Stimmungsmystik, sondern läßt dem Logos den Primat vor dem Ethos.

So zeigt schon das Schutzengelbild (S. 19)

OTTO GRASSL — BILDHAUEREI, MALEREI, ARCHITEKTUR

Kohlezeichnung, 1920 — Text S. 24

eine naiv gefärbte Allegorie auf des Künstlers Vermählung, deutlich die Abwendung vom malerischen Stil der Flucht nach Ägypten. Ähnlich das Altarbild »St. Josephs Traum«. Der Karton (Abb. S. 30) ist, wie der Meister selbst fühlt, noch nicht ganz ausgeglichen. Manch störende Linie durchschneidet das Bild, der Engel mit dem nackten Bein bedarf einer leichten Umarbeitung. Im übrigen ist die Komposition, die in mehrfach geschwungener Wellenlinie nach oben strebt, wohl gelungen und beweist, daß der Künstler auch solche Aufgaben meistert, so wenig ihm sonst große Formate liegen und

OTTO GRASSL — MYSTISCHER TOD

Kohlezeichnung, 1919. — Text S. 23

OTTO GRASSL FLUCHT NACH ÄGYPTEN

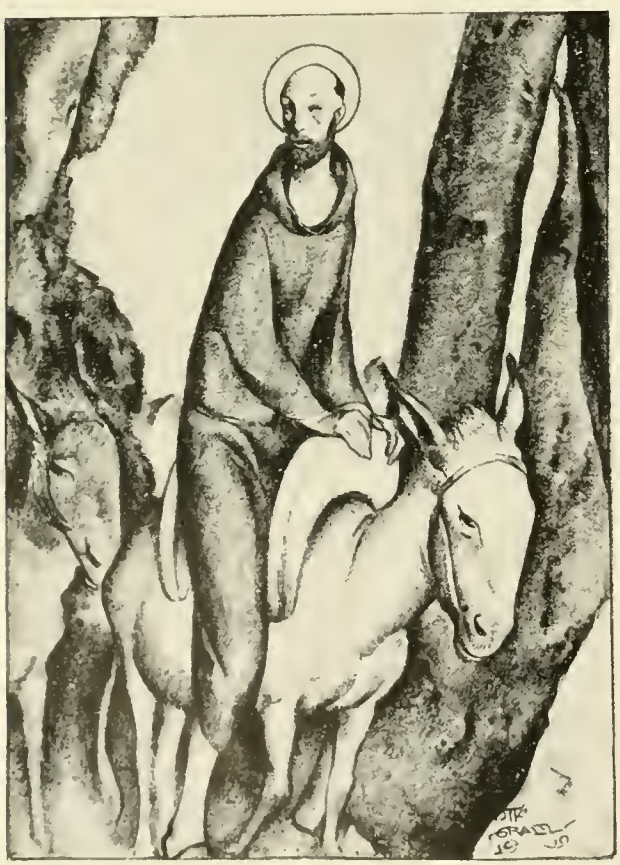
Ölgemälde, 1920. – Text S. 24

so wenig er aus bloßem Naturtrieb dazu käme.

Fast mittelalterlich klare Durchbildung zeigt der »Schmerzensmann« (Abb. S. 31). Allerdings fälscht unsere schwarze Wiedergabe etwas den Eindruck des Originals, das weit weniger ins Dreidimensionale strebt, als es scheinen möchte. Überraschend leicht gewöhnt man sich bei dem schmal zugeschnittenen Format an die überstreckte Gestalt, ja ich glaube, daß selbst das einfache Volk aus diesem Bild religiöse Anregung schöpfen müßte. Das verdient besondere Hervorhebung, denn im allgemeinen ist, wie schon bemerkt, die Kunst unseres Meisters nicht volkstümlich. Ein Franziskus z. B., wie der auf der Bleistiftzeichnung von 1919 (Abb. S. 29) wird dem Volk nicht nur deshalb fremd bleiben, weil das Antlitz fast aufdringlich morgenländisch geformt ist, sondern auch wegen der nicht genügend begründeten Entblößung der Arme und ihrer Haltung, die offenbar die Neigung des Hauptes rhythmisch verstärken soll. Man wird

den Eindruck des mondän Angekränkelten nicht recht los. Ähnliches findet sich in vielen anderen Bildern, in denen sich das Gesunde, Naturmenschenhafte ins Überzarte, Zerbrechliche umgebogen zeigt. Dieses Überzarte spiegelt sich nicht nur in den langgedehnten Gestalten, es geht durch bis zu Einzelheiten der Technik, es findet sich in den oval geschnittenen Köpfen, in den traumverlorenen, nicht nach außen, sondern nach innen gerichteten, oft halb oder auch ganz geschlossenen Augen, in den ruhig spielenden, gänzlich leidenschaftslosen Händen, in den nicht laut und deutlich sprechenden, sondern leise und geheimnisvoll flüsternden Gebärden, in dem stets gehaltenen, nie aufgeregt stürmischen Vortrag der Linienmelodien.

Es geht heute eine neomystische Bewegung durch unsere gebildeten Kreise, die das Beschauliche, Innerliche fast mehr betont, als dem Durchschnittsmenschen frommen mag. Graßls Kunst kann geradezu als Ausdruck dieser Zeitströmung empfunden werden.



OTTO GRASSL ST. FRANZISKUS

1910. — Text S. 24

MICHELANGELO UND DANTE ALIGHIERI

Erzählt von M. HERBERT

Der Farnesepapst Paul III. hatte den Wunsch und Willen, sein Pontifikat mit einem so prächtigen Werke zu ehren wie es die Schöpfung des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle für das Pontifikat des großen Giulio bedeutete.

Was der Rovere erzwang, würde auch er erzwingen. Noch stand ja Michelangelo auf der Höhe der Kraft. — Aber seine Lebenssonne war über den Zenit hinausgeglitten. Es gab kein Zögern und Zaudern mehr.

Schwer und drückend wie weiland die eiserne Schwerteshand Julius' II. hatte sich der Befehl Pauls III. auf die Seele des Michelangelo gelegt.

Wieder ward ihm der geliebte Meißel entwunden um des gehaßten Pinsels willen, aufs neue zwang ihn ein unerbittlicher Wille fort von der Vollendung des Julius-Denkmals, dessen Plan der Traum seiner Seele war. Sollte wirklich der eherne Gesetzgeber Moses der einzige Wächter am Grabe des gewaltigen Giulio bleiben?

Wollte dieser Strenge, dessen Antlitz vom Abglanz Gottes leuchtete, keinen anderen neben sich?

Julius II. hatte den Künstler seines erhabenen Pontifikats zur höchsten Tat seiner Mannheit gebracht. Er machte Michelangelo zum glorreichen Meister der Schöpfung, dem wundervollen Bekenntnis seiner Seele zu Leben, Kraft und Freudigkeit.

Paul III. jedoch forderte von dem Alternden, dem Müden mit dem Peitschenschlag der Tyrannei das Jüngste Gericht, die furchtbare Vision des Tomas von Celano, das dies irae. Das letzte, höchste Erlebnis der Seele, forderte er vollbewußt von dem Nachfahren eines Dante, eines Savonarola. Es war die ewige Schickung, die über dem Genius steht und im rechten Augenblicke das von ihm fordert und erreicht, das gefordert werden muß, damit seine steilsten Höhen nicht unbestiegen bleiben. Wenn auch der Mensch meint, an der Strenge des Verlangten zugrunde zu gehen. —

In der dunkelnden Werkstatt des Michelangelo brannten zwei flackernde, tropfende Unschlittkerzen auf dem Kamin.

Ihre rötlichen Flammen warfen unge-

wisse, zuckende und tanzende Lichter auf das weiße Marmorbild des »Siegers« und zeigten verstärkt und vertieft den gramvollen Ausdruck dieses starken Niederzwingers, der über seinen zerbrochenen Feind hinweg in die Ferne blickt und erkennt, daß uns das Leben niemals einen vollkommenen Erfolg, einen fraglosen Sieg schenkt, und daß in den vollsten Ruhmeskranz Tod und Verhängnis ihre schwarzen Bänder flechten.

Niemals hatte Michelangelo diese Statue von sich gelassen. War sie doch das Sinnbild seines eigenen übermenschlichen Ringens nach Vollendung, die kein Sterblicher erreicht. Heute aber wanderte noch ein anderer Geist durch den mit verhauenen Steinen gefüllten weiten Raum, stand vor Michelangelo still und schaute ihn an mit den unergründlichsten Augen, die je ein Sterblicher besaß. Ein schon in den Jahrhunderten Versunkener und doch noch der mächtigste Mann in Italien. Ein Gebietender im Leben des Michelangelo: Dante Alighieri, dem Buonarroti einst das Denkmal meißeln wollte, ohne daß er dazu gekommen wäre.

OTTO GRASSL — ST. FRANZISKUS

Bleistiftzeichnung, 1919. — Text S. 23 und 27

Nun forderte der Mann mit dem herben florentinischen Fürstenantlitz, der Dichter unsterblicher Liebe, doch noch den Tribut, welchen der erste Bildner seines Vaterlandes ihm schuldete. Willig oder unwillig, Michelangelo würde ihn zahlen, würde ihn zum zweiten Male zahlen — —

Das knorrige Antlitz des Michelangelo war niedergesunken auf die Pergamentseiten der »Göttlichen Komödie«, in welcher er täglich las. Er weinte zornige, trotzige Tränen eines Mannes, dessen starrer Nacken sich nicht beugen will. Weinte mit verbissenen Lippen und geballten Fäusten, denn er gedachte alles Mißgeschicks seines 67jährigen Lebens.

Jede Bitterkeit ward in ihm lebendig, jede Verweigerung des Schicksals. Er gedachte der Tage und Nächte, in denen er Dante Alighieri auf seinen Fahrten durch den wilden Wald, durch Hölle, Vorhölle und Paradies folgte. Nicht wie dieser und jener, der nur begleitet und das Antlitz vor Entsetzen und Schrecknis verhüllt, — nein mit glühender, mit wacher Seele erlebte er die Fahrt. Spürte das trostlose Lasciate ogni speranza, erstarrte an dem Gorgonenhaupt, brannte in der Schwefelflut und in den glühenden Eisensärgen. Schuf es mit brennendem Stifte nach, gestaltete es neu aus sich selbst. Zitterte in der ungeheuren Nacktheit der verzerrten und zerquälten Körper. Legte seine Riesenkraft in den zyklopenhaften Charon, der die Verdammten über den Acheron führt.

Ewiges Vergluten, ewiges Verdürsten — für jede Verzweiflung fand er den bildnerischen Ausdruck. Maß des eigenen Lebens Verschuldungen an den Strafen derer, die für ihre ungebüßte Todsünde in Foltern brannten, fühlte ihre nie erlöschende Sehnsucht nach der Anschauung Gottes. Wurde sanft mit den Hoffenden des Purgatorio und ließ seinem dunklen Herzen die Freude an lichten Engeln und all dem Jubel der Überwinder. Ergoß sein Heimweh nach Schönheit und Reinheit über die Gestalt der Beatrice.

Welch ein Werk waren diese Dante-Zeichnungen gewesen! Voll von der Seeleninbrunst, die man nur einmal spürt und nicht wieder. Mächtiger, packender, erschütternder als das Werk des sanften Sandro Botticelli, der wohl

OTTO GRASSL ST. JOSEPHS TRAUM
Karton zum Altarbilde in Aura, 1920 — Text S. 26

die Verklärten, kaum aber die Verdammten in all ihren Abgründigkeiten begriff. Jahre des Lebens an Michelangelo hatte das gewaltige Confiteor und Credo ausgefüllt.

Nun aber lagen diese einzigen Blätter auf dem Grunde der Adria — den Wellen zum Zerstören überlassen. Bei einem Schiffbruch gingen sie verloren.

Der Verlust war ein Schicksalsschlag, Unwiederbringliches versank, denn ein zweites Mal wagt kein Sterblicher die Höllenfahrt des Dante. Soviel innerstes Erleben, soviel ringendes Gestalten umonst!

Das bittere, frostigstarre Wort »Umsonst« krallte sich in die Seele des Meisters, schmerzhaft mit eisernem Griff. Das meiste in seinem Leben schien umsonst. Der Kampf um das Julius-Denkmal, die halb im Felsen gebliebenen Giganten des Boboli-Gartens, die zerschmetterte Erzstatue Julius' II., die vielen, vielen verhauenen Blöcke, die seinen Künstlerweg säumten! In ihnen schliefen die ungeborenen Werke seiner besten Zeit, in ihnen jammerte die gefesselte Kraft seiner Jugend um ihre Freiheit und Schönheit.

Immer war ein fremder Wille über Michelangelo, eine schwere, mächtige Hand hielt ihn bei den Schwingen, wie man einen gefangenen Falken hält. Da aber Michelangelo noch mit dem trostlosen Worte »Umsonst« haderte und stritt, schien es ihm, als geböte eine höhere Macht seinem Gram zu schweigen. Die Stimme seines Genius begann zu dem Meister zu reden! Welch ein armes, menschlich-schwaches Wort ist das: Umsonst! Leer, hohl und kraftlos ist sein Klang. Ohne Erweckung, ohne Widerhall! Spürst du nicht, daß der Schöpfer und Erhalter der Welt dieses Wort nicht kennt?

Er verachtet es! Er schleudert es von sich wie eine fruchtleere Schale. Er läßt es aus der Hand fahren als ein Nichts, denn bei ihm gilt kein »Umsonst«. Aus jedem Mißlungenen formt er eine neue Tat, aus jedem Tod ruft er eine Flut von Leben, aus grauem Staub läßt er Blumen und Früchte erstehen. Was er deiner Seele weigert, ist nicht umsonst.

Was du hartes Schicksal, sinnlose Verweigerung schiltst, nennt er Vorbereitung zu hohem Werk. Aus deinen Entbehrungen wirkt er Kronen.

Höre, Michelangelo, du Mann des Kampfes, der Schmerzen, der Verluste! Niemals könntest du das »Jüngste Gericht« so malen, wie ich es von dir will, hättest du nicht vorher deinen Stift dem Werke des Dante geliehen, wüßtest du nicht Bescheid um die Schrecken der Hölle und die Seligkeit des Himmels und hättest du nicht in dir selber die Auferstehung der Toten erlebt.

Wäre deine arme nackte Seele nicht erzittert vor den Posaunen des letzten Tages und dem Richterspruch des Verwerfers!

Michelangelo lauschte auf die Gottesstimme, bis ihre Kraft in ihn überging.

Da wußte er wieder: Was sind alle Schwernisse eines Erdenlebens neben den Aufgaben ewiger Werke? Nichts! Nur armselige Hin-

dernisse, welche uns der Teufel in den Weg wirft, damit wir vom Ziele abkämen.

Das Werk, dessen du fähig bist, für das du geboren wurdest, muß erstehen . . . Du selbst bist ein nebensächliches Werkzeug! Bist nicht mehr als Meißel, Pinsel und Palette, die achtlos in einer Ecke verstauben, wenn die Taten und Formen göttlicher Kunst der Menschheit ihr Unvergängliches sagen.

Da der Meister sich so ganz dem ewigen Willen übergab, ward ihm von dem höchsten Werkmeister die Vision des Gerichtstages geschenkt. Gestalten und Gesichter drängten sich in unerhörter Fülle an ihn heran.

Er erschaute die Auferstehung des Fleisches, hörte das Bersten steinerner Gruftdeckel und sah die lang Begrabenen und Vergessenen sich emporrichten und dem Weckruf lauschen. In Michelangelos Seele erstand da jener vom Tode Erwachende, der halb noch vom Schlummer der Jahrhunderte befangen, mit zitternden, ungewissen Knochenhänden die Starrheit des Todes von den Schläfen streicht. Die Sehkraft kehrt in seine leeren Augenhöhlen, als das Wunder aller Wunder an ihm geschieht! Das Sicherheben aus der Asche zum Lichte Gottes. Alle Schöpferkräfte des Michelangelo wurden noch einmal wie in der Esse der Ewigkeit geschürt und gesammelt; bis vor seinem Geistesauge der Verwerfer sich erhob, der übermenschlich Gewaltige, der das letzte Wort des Lebens spricht und unerbittlich die Geister scheidet. Und all die Jahre hindurch, in denen Michelangelo die Altarwand der Sixtinischen Kapelle mit den Gestalten der Seligen und der Verdammten bevölkerte, stand er im Banne Dante Alighieris, der unsichtbar seinen Pinsel führte.

OTTO GRASSL — DER SCHMERZENSMANN
Ölgemälde, 1920. *Text S. 27*

DR. ALOIS KNÖPFLER †

Die Reihe jener uns durch den Tod entrissenen Männer, welche bei der Gründung und dem Aufbau der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« mitgewirkt oder sonst besonders verdienstvoll für sie gearbeitet haben, erweiterte sich am 14. Juli l. J., an dem der Universitätsprofessor Geheimrat und erzb. geistl. Rat Dr. Alois Knöpfler im Alter von nahezu 74 Jahren aus diesem Leben schied.

Knöpfler hatte sich schon an den Vorarbeiten zur Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst beteiligt. In der Gründungsversammlung (4. Januar 1893) wurde er in die Vorstandschaft gewählt und bald darauf (2. Februar) übernahm er das Ehrenamt des ersten Kassiers, das er bis zum 16. Juni 1911 ununterbrochen mit Hingebung verwaltete. An allen Fragen und Arbeiten,

OTTO GRASSL TUSCHZEICHNUNG, 1920

Text S. 23

welche die Gesellschaft betrafen, nahm er den regsten Anteil. So beteiligte er sich auch im Jahre 1900 an der Gründung der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.«, welche aus der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst herauswuchs und bestimmt ist, für das gleiche Ziel zu wirken, und seit dem Gründungstage gehörte er lange Jahre als einflußreiches Mitglied dem Aufsichtsrat an, wo er ebenfalls die Stelle des Kassiers versah. Als es galt, den christlichen Künstlern und Kunstfreunden außer der »Jahresmappe« eine nachhaltige literarische Vertretung zu erringen, beteiligte sich Knöpfler nachdrücklich an der Schlichtung schwieriger Fragen und es gelang der Vorstandschaft unter seiner Mitwirkung, im Oktober 1904 den Mitgliedern der Gesellschaft die erste Nummer der »Christlichen Kunst« zu unterbreiten.

Angeregt durch eigenes Studium und gefördert durch ihm nahestehende Kunstfreunde und Künstler, umgab sich Knöpfler seit den ersten Jahren seines Aufenthaltes in München, wohin er 1886 als Universitätslehrer übersiedelte, mit Werken der Kunst. Aber schon vorher, als Lyzealprofessor in Passau (1881 bis 1886) nahm er auf Veranlassung des feingebildeten Direktors des Klerikalseminars Johann B. Röhm gern die Gelegenheit wahr, die dortigen Alumnen auf die christliche Kunstgeschichte hinzuweisen. Mit Ludwig Glötzle verband er sich zur Herausgabe des Prachtwerkes: »Das Vaterunser im Geiste der ältesten Kirchenväter in Bild und Wort dargestellt.« Die großen farbigen Kompositionen Glötzles zum Vaterunser begleitete er mit Betrachtungen, die aus den Kirchenvätern geschöpft sind. Die Publikation erschien im Jahre 1898 und erlebte bereits die dritte Auflage. Sowohl der Kirchengeschichte, als auch der Kunstgeschichte gehört das Thema an, das Knöpfler für das 1913 erschienene große Sammelwerk bearbeitete: »Festschrift Georg von Hertling zum siebzigsten Geburtstag .... dargebracht von der Görresgesellschaft .... «(Kösel). Es ist der Aufsatz: »Der angebliche Kunsthaß der ersten Christen«, eine Polemik gegen den Kirchenhistoriker F. X. Funk.

Das große Verdienst Knöpflers um die christliche Kunst lag in seiner begeisterten Mitarbeit innerhalb der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Der Herr lohne ihm die gebrachten Opfer im ewigen Lichte durch die Anschauung der göttlichen Wahrheit und Schönheit. S. Staudhamer

XVIII. MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die heurige Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst findet am 19. Oktober zu Bamberg statt.

Am Nachmittag des 18. Oktober ist eine Besprechung der Ausschußmitglieder der Diözesangruppe. Um 8 Uhr abends wird eine Begrüßungsfeier abgehalten, mit der ein Vortrag über Bamberg verbunden ist.

Am Vormittag des 19. Oktober wird ein Vortrag über Grabmalkunst und ein zweiter über die Kunst der bisher erschienenen Jahresmappen gehalten, beide mit Lichtbildern. Zu den vorstehenden Veranstaltungen ist der Zutritt allgemein. Nachmittags ist die offizielle Versammlung der Mitglieder. Die Einladungen werden satzungsgemäß an alle Mitglieder versendet.

Sämtliche Veranstaltungen werden im St. Heinrichshaus abgehalten.

J. M. Bec[illegible] 3167 GFCKM

CHRISTUS AUS DER KREUZABNAHME IN TIVOLI

Vgl. Abb. S. 35. — Text unten und S. 34

EINE KREUZABNAHME IN HOLZSTATUEN IN DER KATHEDRALE ZU TIVOLI

Von Prof. J. P. KIRSCH, Freiburg (Schweiz). (Abb. oben und S. 35)

Die Kathedrale von Tivoli besitzt zwei mittelalterliche Kunstwerke, von denen jedes in seiner Art für die Kunstgeschichte von erstklassiger Bedeutung ist. Das eine ist das Erlöserbild, eine aus der Zeit um 1100 stammende Nachbildung des hochverehrten und berühmten Bildes aus dem »Sancta Sanctorum«, der päpstlichen Hauskapelle des Lateranpalastes in Rom, mit seiner herrlichen und vorzüglich erhaltenen Silberverkleidung und seinem kostbaren und kunstvollen Silberrahmen, den es im 15. Jahrhundert erhielt[1]). Das andere ist eine Kreuzabnahme in fünf lebensgroßen Holzstatuen, die bisher so gut wie unbekannt und in ihrer Bedeutung nicht genügend gewürdigt ist. Sie befindet sich in einem Seitenraum der Kathedrale, wo sie vor kurzer Zeit in entsprechender Weise aufgestellt wurde, dank den Bemühungen des Herrn Silla Rosa de Angelis, des vortrefflichen Kenners und treuen Hüters der christlichen Kunstdenkmäler seiner Vaterstadt. Ihm verdanke ich die Photographien, die unsern Abbildungen zugrunde liegen, sowie mehrere Hinweise, die er mir mündlich, bei einer gemeinsamen Untersuchung des Kunstwerkes, wie später schriftlich zukommen ließ. Einige kurze Angaben in Aufsätzen[1]) sowie eine

[1]) Attilio Rossi, Opere d'arte a Tivoli, in L'Arte, VII (1904), 8 ff. mit einer Tafel und mehreren Abbildungen. J. Wilpert, Das Erlöserbild von Tivoli, in Die römischen Mosaiken und Malereien, Text, 2. Aufl. II, 1117 ff.

[1]) Z. B. Mario Salmi, Spigolature d'arte Toscana, in L'Arte, XVI (1913), 424 f.

ungenügende und zum Teil unrichtige Wiedergabe mit einigen Zeilen Beschreibung von Attilio Rossi in einer Monographie zur Kunstgeschichte von Tivoli[1]), das ist alles, was ich über die Skulptur finden konnte. Über die unter seiner Leitung ausgeführte Restaurierung und Aufstellung der Gruppe hat Silla Rosa de Angelis im Bollettino di studi storici ed artistici di Tivoli, anno II. num. 6 (April 1920) kurz berichtet.

Der Aufbau der Gruppe (Abb. S. 35) ist künstlerisch durchdacht und sehr gut ausgeführt. Die Nägel sind aus Händen und Füßen des Gekreuzigten bereits herausgezogen. Dadurch sind die im Tode steifen Hände und Arme heruntergesunken, und die Gottesmutter wie der hl. Johannes strecken die Vorderarme in ruhigem, ernstem Gestus aus, um die Hände zu ergreifen und dadurch zu helfen, den Leichnam ganz herunterzunehmen. Doch hat der Künstler die Arme nicht schlaff an den Körper fallen lassen, sondern sie nach beiden Seiten heruntergestreckt; dadurch hat er eine schöne Pyramidierung der Gruppe erreicht, die sich auf der länglich-viereckigen Grundlage der Gruppe aufbaut und in dem Dreieck des obern Teiles der Gestalt Christi ihren ästhetisch guten Abschluß findet. Das Haupt und die Brust des Gekreuzigten sind leicht nach vorne geneigt, aber die ganze Haltung behält einen würdigen und majestätischen Zug. Man sieht gleich, daß etwas fehlt, um den Oberkörper Christi festzuhalten. Von den beiden Männern am Fuße des Kreuzes, Nikodemus und Joseph von Arimathäa, hat der eine mit beiden Armen die Beine Christi umfaßt, um sie und damit den ganzen Körper unten festzuhalten. Der andere hat noch den linken Fuß auf der unteren Sprosse der Leiter stehen; seine Tätigkeit zur Herabnahme des toten Körpers wird bestimmt durch die geschlossene rechte Hand, die offenbar etwas umfassen und festhalten soll; die linke Hand ist etwas erhoben, um den Leib Christi, wenn er sich weiter heruntersenkt, zu stützen. In der geschlossenen rechten Hand dieser Figur haben wir wohl die Erklärung, wie der Oberkörper des Gekreuzigten gehalten und heruntergelassen werden soll: es sollte unter den Armen Christi ein Tuch oder eine lange Binde durchgehen und über den Querbalken des Kreuzes herunterhängen, um durch den rechts stehenden Mann mit der rechten Hand festgehalten zu werden. Daher die geschlossene Hand dieser Gestalt, die sonst kaum zu erklären ist. Daß er die Zange, mit der die Nägel ausgezogen wurden, noch gehalten haben soll, ist kaum anzunehmen. Das Stück Tuch, das den Oberkörper Christi hielt, wird ursprünglich in natura angebracht und durch die Hand des unten stehenden Mannes durchgezogen gewesen sein. (Vgl. unten am Schlusse des Aufsatzes einige spätere Parallelen.)

Eine vornehme, edle Ruhe beherrscht die Komposition des Ganzen wie der einzelnen Gestalten. In der Behandlung läßt sich noch der Einfluß der romanischen Kunstepoche in Italien erkennen, aber doch mit einem Bestreben nach Naturwahrheit. Das tritt besonders hervor am Körper des gekreuzigten Erlösers, wie in der Haltung von Nikodemus und Joseph von Arimathäa. Von der Steifheit und dem Schematismus der romanischen Kunsterzeugnisse ist nicht viel mehr zu sehen. Die natürliche Haltung des Oberkörpers, die anatomischen Einzelheiten des Rumpfes, die richtige Proportion der Arme und Beine und die so natürliche Haltung der Glieder, vor allem auch die etwas gebogenen Knie weisen auf gute Beobachtung der Natur und auf tüchtiges technisches Können des Künstlers hin. Edel und würdig ist besonders auch der Gesichtsausdruck des toten Erlösers, mit den ruhigen, sanften Zügen der geschlossenen Augen und des kräftigen, ebenfalls geschlossenen Mundes (vgl. Abb. S. 33). Die beiden männlichen Gestalten am Fuße des Kreuzes, die den toten Heiland herabnehmen, haben verschiedenen Gesichtsausdruck, mit einem ernsten Schmerz in den Zügen, und sind auch in der Kleidung ungleich. Wohl erscheinen beide, besonders die rechts stehende Gestalt, durch das Kostüm mehr als Arbeiter aus dem gewöhnlichen Volke charakterisiert; aber während der eine, rechts, die gegürtete, eng anliegende Ärmeltunika trägt, ist der andere mit einem eigentümlichen Obergewand gekleidet, das vom Rücken über den Leib herübergezogen ist und vorne von den Schultern in einem breiten Streifen herabfällt. Die rechts stehende Gestalt macht einen steiferen Eindruck durch den Mangel an einem klar ausgedrückten reicheren Faltenwurf der Tunika; das Gewand der links befindlichen Figur sowohl, wie auch der Lendenschurz der Christusgestalt zeigen einen ganz natürlichen, mäßigen Faltenwurf, der sich ebenfalls von der steifen, schematischen Art der frühromanischen Epoche freigemacht hat. Die Stellung der Beine bei Joseph und Nikodemus, von denen der eine den linken Fuß auf

[1]) Attilio Rossi, Tivoli (Collezione di monografie illustrate, serie Ia, n. 43), Bergamo 1909, 106 und 108.

KREUZABNAHME IN DER KATHEDRALE ZU TIVOLI (HOLZ)
Text S. 33ff.

die Erhöhung am Fuße des Kreuzes, der andere den rechten Fuß auf die untere Leitersprosse gestellt hat, bringt eine natürliche, durch die Tätigkeit der beiden Männer gegebene Bewegung in die Komposition der Gestalten.

Weniger Abwechslung zeigen die beiden freistehenden Figuren der Gottesmutter und des hl. Johannes. Beide machen die gleiche Gebärde, indem sie die Arme vor sich hinstrecken und erheben, um die Hände des

KARL KUOLT (MÜNCHEN) KRIPPE IN NÄFELS (SCHWEIZ)

Vgl. Alb. S. 37—42

Heilandes zu erfassen, sobald der tote Körper tief genug heruntergelassen ist, damit sie an die Hände kommen. Der rückwärtige Arm und die entsprechende Hand sind in gleicher Weise etwas höher gehalten. Die ganze Stellung erinnert an die Haltung der Figuren der hl. Jungfrau Maria und des hl. Johannes auf den Flügeln des Triptychons des Erlöserbildes, wo sie im Bittgestus in ähnlicher Weise die Hände emporheben. Die zahlreichen, engen und regelmäßigen Falten der langen Tunika, mit der beide Gestalten bekleidet sind, sowie des Obergewandes der Gottesmutter haben noch etwas von der unbeholfenen Art der romanischen Kunst; sie sind aber wohl teilweise durch die Vorlage und durch die Natur des Kostüms bestimmt, denn die Behandlung der Falten am Pallium über dem linken Arm des hl. Johannes zeigt, daß der Künstler sehr wohl ganz natürlichen, der Wirklichkeit durchaus entsprechenden und reichen Faltenwurf auszuführen verstand, wie es die photographische Wiedergabe klar erkennen läßt. Auch der Kopfschleier der Gottesmutter, der in ähnlicher Weise behandelt ist wie wir es auf Tafelbildern des 12. und 13. Jahrhunderts sehen, ist sehr natürlich ausgeführt. Auffallend sind die hohen Sohlen an den Schuhen der hl. Jungfrau; sie machen, verbunden mit der gleich behandelten Lage des Kleides über den Füßen, einen schwerfälligen Eindruck. Bei beiden Gestalten suchte der Künstler besonders durch den an beiden Winkeln heruntergezogenen Mund und die entsprechende Bildung der Wangen den Gesichtszügen einen schmerzlichen Ausdruck zu geben. Die Augen sind bei den vier Figuren am Fuße des Kreuzes in gleicher Weise behandelt. Die ganze Gruppe ist ohne Zweifel bemalt gewesen, wie man es an den Wangen des Christuskopfes noch an den Resten des Untergrundes erkennen kann. Die Bemalung war von vornherein ins Auge gefaßt und sie sollte erst den Köpfen den endgültigen Ausdruck geben. Die Gestalt der Gottesmutter hat eine Höhe von 1,60 m; die des hl. Johannes ist etwas höher: 1,64 m; die gleichen Maße ungefähr hat auch der Körper des Heilandes: die ganze Gruppe ist somit etwa in natürlicher Größe ausgeführt.

Außer dieser aus Statuen zusammengestellten Kreuzabnahme in der Kathedrale von Tivoli ist nur noch eine andere ähnliche Gruppe in Italien bekannt; sie befindet sich in der Kathedrale von Volterra[1]). Die Komposition der letztern ist etwas bewegter, was besonders in der lebhaften Haltung der beiden Männer hervortritt, die den Körper Christi vom Kreuz herabnehmen und deren Tätigkeit mehr der Wirklichkeit entspricht. Allein die Haltung der Gottesmutter und des hl. Johannes, die beide je nur mit einer Hand eine der

[1]) Abbildung bei A. Venturi, Storia dell'arte italiana, IV. 864, fig. 722. Vgl. C. Ricci, Volterra (Bergamo 1905. 107 in der oben zit. Sammlung).

KARL KUOLT HAUPTGRUPPE DER KRIPPE IN NÄPELS

Vgl. Abb. S. 36

Hände Christi anfassen und die ganze künstlerische Behandlung der Gestalten ist weniger geraten als bei der Gruppe von Tivoli. Mit Rücksicht auf die ganze Art der Komposition wie auf die technischen und künstlerischen Einzelheiten, besonders im Faltenwurf der Kleider und in der Stellung der beiden Gestalten, die den toten Körper Christi herabnehmen, möchte ich das Kunstwerk von Tivoli für etwas älter halten als dasjenige von Volterra. Eine genauere Bestimmung der Zeit des Ursprungs unserer Gruppe von Tivoli ergibt sich aus dem Vergleiche mit andern Holzstatuen in Mittel- und Süditalien. Seit dem 12. Jahrhundert finden wir, neben den Statuen der romanischen Epoche in Marmor und Stein, ebenfalls solche aus Holz. Es waren hauptsächlich die Gestalten Christi am Kreuze und der Gottesmutter Maria mit dem Christkinde, die von Holzschnitzern hergestellt wurden. So gibt es in Alatri, in der Kirche S. Maria Maggiore, eine thronende Gottesmutter, die das göttliche Kind auf beiden Knien vor sich sitzen hat, voll Würde

und Majestät, aber in der Behandlung der Kleidung weniger naturwahr als unsere Gestalten von Tivoli; sie wird dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts zugeschrieben[1]). In manchen Einzelheiten verschieden, aber in der Behandlung der Gesichtszüge doch wieder eine ähnliche Richtung verratend, zeigen sich einige andere dem 12. Jahrhundert entstammende Holzstatuen der Gottesmutter, wie die im Jahre 1199 angefertigte Gruppe von San Sepolcro, jetzt in Berlin[2]). Ebenfalls dem 12. Jahrhundert gehören zwei große Bilder des Gekreuzigten an: eines in San Savino in Piacenza, das andere, etwas jünger, in der Kathedrale in Modena[3]).

[1]) Venturi, Storia dell'arte italiana, III, 384, fig. 307.

[2]) W. Bode, im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, 1888, 197 ff.

[3]) Venturi, Storia, III, 386, fig. 369; 387, fig. 370. — Über die italienischen Holzskulpturen des 13. Jahrhunderts handelte Gino Fogolari, Sculture in legno del secolo XII, in L'Arte VI (1903), 48—50.

KARL KUOLT HIRTE

Zu Abb. S. 36

Vergleichen wir diese beiden Christuskörper mit demjenigen unserer Gruppe, so finden wir sofort große Unterschiede: die anatomische Behandlung des Christus in Tivoli ist bedeutend mehr entwickelt und der Natur mehr entsprechend; auch der Faltenwurf des Lendenschurzes, besonders beim Kruzifixus von Piacenza, ist eine rein schematische. Der Künstler, der die Gruppe von Tivoli anfertigte, hat später gelebt als der Schöpfer jener beiden Christuskörper von Piacenza und von Modena. Einen großen Unterschied zeigen die Gestalten unserer Kreuzabnahme aber anderseits gegenüber den in Holz geschnitzten Statuen des 14. Jahrhunderts. Die ganze künstlerische Auffassung, die Zeichnung, die Behandlung der Bewegungen und des Faltenwurfes, der Gesichtsausdruck, mit einem Worte: alle künstlerischen Elemente, die wir in den köstlichen Schöpfungen der italienischen Frührenaissance des 14. Jahrhundert finden, zeigen eine andere Richtung als diejenige, die unserer Gruppe Inhalt und Gestalt gegeben hat. Man braucht nur die unter dem Einflusse des Nino Pisano geschaffenen Darstellungen der Verkündigung Mariä in Pisa und im Louvre in Paris, in Lyon und sonst[1]), sowie die in einzelnen Kirchen Mittelitaliens erhaltenen Heiligengestalten in Holz[2]) anzuschauen, um sofort zu erkennen, daß von dem neuen Geiste der Kunst in dieser Zeit die Gestalten von Tivoli noch nicht beeinflußt sind. Der Vergleich mit den sicher dem 12. und sicher dem 14. Jahrhundert angehörigen Holzskulpturen in Italien führt somit zu der Annahme, daß die fünf Statuen der Kreuzabnahme in Tivoli im 13. Jahrhundert, und zwar am wahrscheinlichsten in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts entstanden sind. Aus dieser Zeit liegt Vergleichsmaterial vor, das dieses Urteil bestätigt. In der Kathedrale von Arezzo befindet sich eine polychromierte Holzstatue der Gottesmutter in sitzender Stellung, das Jesuskind auf dem linken Knie tragend[3]). Trotz der verschiedenen Haltung und dem abweichenden Gesichtsausdruck zeigt sie große Ähnlichkeit in den künstlerischen Elementen, besonders in der Gewandung: die Falten sind in gleicher Weise behandelt wie bei unseren Gestalten. An der

[1]) Venturi, Storia dell'arte italiana, IV, 522 ff., fig. 411—417.

[2]) Ibid., 863 ff., fig. 723—728. Vgl. Pietro d'Achiardi, Alcune opere di scultura in legno del secoli XIV e XV, in L'Arte VII (1904), 356—376.

[3]) Mario Salmi, Spigolature d'arte Toscana, in L'Arte XVI (1913), 222, fig. 10.

KARL KUOLT HIRTE

Zu Abh. S. 36

Stirnseite der Kirche San Martino in Lucca befindet sich eine in Stein ausgeführte Statue des hl. Martinus, wie er auf dem Pferde sitzend dem Bettler das Mantelstück übergibt. Sie wird Guidetto da Como zugeschrieben, der bei den im Jahre 1233 begonnenen Skulpturen an der Frontseite der Kirche mitwirkte. Die ganze Gestalt des Bettlers zeigt in Haltung und Kleidung eine große Ähnlichkeit mit der auf die Leiter tretenden männlichen Figur rechts am Fuße des Kreuzes von Tivoli[1]). Von dem Künstler Margaritone d'Arezzo, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wirkte, berichtet Vasari, daß er Statuen anfertigte und spricht im Zusammenhange damit von einer Gruppe der Kreuzabnahme in der Pfarrkirche von Arezzo. Dieses Werk ist nicht mehr vorhanden[2]). Wir ersehen jedoch aus dieser Mitteilung, daß im 13. Jahrhundert solche Gruppen wie die in Tivoli und in Volterra erhaltenen geschaffen wurden. Alles weist somit darauf hin, daß der Künstler, dem wir die Kreuzabnahme in Tivoli verdanken, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebte, und zwar in Rom oder in der Umgebung von Rom; denn die Behandlung der Gruppe und der Figuren weist Eigentümlichkeiten auf, die wir nicht bei den in Toskana entstandenen Kunstwerken dieser Zeit finden.

Rechts über der Gruppe ist an der Wand ein schwebend dargestellter Engel angebracht, der sehr wahrscheinlich zur Gruppe gehört und dem ein zweiter, jetzt verschwundener, an der andern Seite entsprochen hat. Auf unserer Abbildung ist der Engel nicht mehr sichtbar.

Was die ikonographische Seite der Darstellung betrifft, so beschränken wir uns auf einige kurze Hinweise, da eine eingehende Behandlung über den Zweck dieses Beitrages hinausgehen würde. Die Kreuzabnahme erscheint auf Elfenbeinskulpturen des 13. Jahrhunderts, z. B. auf einer Tafel in Mailand im Museo delle arti industriali und auf einer Einbanddecke im Museo Nazionale in Ravenna[1]). Auf beiden hält einer der beiden Männer Joseph und Nikodemus den bereits vom Kreuze losgelösten Oberkörper des Heilandes, während der andere mit einer Zange noch die Nägel aus den Füßen auszieht. Die Gottesmutter steht im Begriffe, den herunterhängenden Leib ihres göttlichen Sohnes in ihre Arme aufzunehmen. Auf der ersteren Skulptur erblicken wir außerdem den weinenden Apostel Johannes und oben zwei weinende Engel; auf der andern sind noch andere Personen in der Gruppe vorhanden. In ähnlicher Weise hat Nicola Pisano auf einem Relief der Kathedrale in Lucca die Kreuzabnahme geschildert; nur fassen hier Maria und Johannes rechts und links die Arme des toten Heilandes[2]). Auf der oben kurz beschriebenen, dem Kunstwerke von Tivoli ähnlichen Gruppe von Volterra zeigt die Haltung des unten rechts vom Kreuze stehenden Mannes, daß

[1]) Abbildung bei Venturi, Storia, III, 961, fig. 859.
[2]) M. Salmi, a. a. O., 224.

[1]) Venturi, La Madonna, 350 u. 360, Abbildungen.
[2]) Venturi, ibid. 360 unten, Abbildung.

KARL KUOLT, FIGUREN DER KRIPPE IN NÄFELS

KARL KUOLT, HL. KÖNIG DER KRIPPE IN NÄFELS

er auch wahrscheinlich eine Zange in beiden Händen hielt, um die Nägel aus den Füßen auszuziehen; man kann nur so seine Stellung verstehen[1]). Bei unserer Darstellung von Tivoli finden wir eine andere Komposition; die beiden Männer am Fuße des Kreuzes stehen aufrecht und die geschlossene rechte Hand der rechts stehenden Gestalt kann nicht die Zange gehalten haben; er scheint vielmehr, wie wir oben bemerkten, den Zipfel eines Tuches umfaßt zu haben, das um den Oberleib des Heilandes gelegt war und diesen beim Herunterlassen festhielt. Das wäre ein Motiv, das auf späteren Malereien vorkommt, z. B. auf dem Gemälde der Kreuzabnahme von Signorelli in Sante Croce in Umbertide[2]) und auch, in etwas anderer Anwendung, auf der Kreuzabnahme von Perugino in der Galleria antica e moderna in Florenz[3]). So käme unserer Gruppe auch in der ikonographischen Entwicklung der Darstellung eine besondere Stellung zu. Eine eingehende Behandlung des gesamten ikonographischen Materials des Gegenstandes wäre eine lohnende Aufgabe.

[1]) Venturi, Storia, IV. 864, fig. 722.
[2]) Venturi, La Madonna, 369. Abbildung.
[3]) Venturi, ibid. 371. Abbildung.

DIE KRIPPE IN NÄFELS,

die Karl Kuolt im vorigen Jahre schnitzte, ist eine köstliche Schöpfung religiöser Kleinkunst, von der uns die Abbildungen Seite 36—42 eine gute Vorstellung vermitteln. Unter ärmlichem Dache, in einer aus einem Balkengerüst gezimmerten Hütte schauen wir eine Fülle reinsten Glückes, höchster Seligkeit, ausgehend von dem lieblichsten Kinde, in dem die Verheißung des Alten Bundes sich erfüllt (Abb. S. 37). Den staunenden Hirten (Abb. S. 38) hatte der Engel das Weltereignis verkündet; nun kommen sie eilig, bringen Gaben (Abb. S. 42) und beten an (Abb. S. 40 oben). Innerlicher noch, weil von der Erhabenheit der Gottheit im Menschen klarer durchdrungen, sind die Könige (Abb. S. 40 und 41), die in Antlitz und Haltung ihre vornehme Herkunft und Erziehung verraten.

KARL KUOLT, FIGUREN DER KRIPPE IN NÄFELS, KÖNIGE

LISSY ECKART

Von W. ZILS-München

(Vgl. Abb. S 43—48)

Die Medaillenkunst hatte im Zeitalter der Renaissance in Anlehnung an die Antike ihren Höhepunkt erreicht und überschritten. Die Schaumünzen fanden bei den mannigfachsten Ereignissen Verwendung als Erinnerung sowohl an diese wie auch an einzelne Persönlichkeiten. Mit der Entfaltung und Vervollkommnung anderer vervielfältigender Künste und Techniken wie des Holzschnitts, des Kupferstichs, der Silhouette, der Photographie und Lithographie verloren die Medaillen an Beliebtheit. Ihr künstlerischer Wert war schon vorher verloren gegangen. Soweit Schaumünzen und Plaketten noch entworfen wurden, beeinträchtigte ihren künstlerischen Wert die Massenherstellung auf galvanoplastischem Wege. Erst das neuere Kunstgewerbe hat seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts auch auf diesem Gebiete neue Wege beschritten, die angesehene Künstler mit bereiten halfen.

Dem christlichen Kunstgewerbe bietet sich sowohl hinsichtlich der Medaillen- als der Plakettenkunst ein weites und würdiges bisher noch ziemlich vernachlässigtes Gebiet der Betätigung. Es wurde oben bereits angedeutet, wie vielfach sich die Erzeugnisse einer hochstehenden angewandten Kunst schon im profanen Leben verwerten lassen. Bei Grundsteinlegungen von Kirchen hält eine Schaumünze, im Fundament verwahrt, die Erinnerung an diesen Tag für künftige Geschlechter fest. Hübsche Medaillen und Medaillons werden auch als Votivgaben Wallfahrtskapellen und Gnadenkirchen zu größerer Zier dienen, als die Massenfabrikate der heutigen sog »Devotionalienkunst«.

Schaumünzen in kleinerem und größerem Format sind gleich den Plaketten geeignet, um zur Erinnerung an Ereignisse des christlichen Familienlebens, wie bei der Taufe und Hochzeit, geprägt zu werden. Aber auch als Halsschmuck religiösen Charakters verdient die Kunst der kleineren Medaillen der »Jetons« Beachtung.

Wie hübsche Erfolge in den skizzierten Fällen sich erzielen lassen, zeigen die Arbeiten der Bildhauerin Frl. Lissy Eckart. Frl. Eckart steht in der Münchner Bewegung, die unbestreitbar in der modernen Gedenkmünzenkunst die führende Rolle übernommen hat. Sie gehört zu den Repräsentanten einer Kunst, die sowohl hinsichtlich der Technik als des Stoffes selbständige und eigenartige hohe Ziele sich gesteckt und hierbei schon die schönsten Blüten gezeitigt hat. Ihre Arbeiten haben Stil. Poetisch faßt sie einen Gedanken auf, ohne hierbei, wie die Gefahr namentlich beim weiblichen Charakter nahebringen würde, in das Süßliche früherer, vom Auslande abhängiger Schaumünzenwerke zu verfallen. Ihre Technik ist vollendet. Frl. Eckart entwirft mit sicherer Hand ihre reizenden Medaillen und Plaketten kleineren und größeren Formats selbst in der Zeichnung und im Negativschnitt entweder in Plastilin, auf der Schiefertafel, oder in Stahl. Das Endprodukt, wie

KARL KUOLT HIRTE DER KRIPPE IN NÄFELS

LISSY ECKART

RELIGIÖSE MEDAILLEN UND PLAKETTEN

Zu Text S. 42

LISSY ECKART MEDAILLEN UND PLAKETTEN

Text S. 42 ff.

es die vorliegenden Abbildungen dartun, zeichnet sich durch die grandiose Zeichnung und die klare Komposition aus. Der Rhythmus ihrer Komposition bleibt auch den kleinplastischen Figuren und Figürchen und ihren Porträtmedaillen, wie in den der Eltern, der Schwester und im Selbstbildnis eigen.

Den Arbeiten wurde denn auch die Anerkennung nicht versagt. Sie erhielten mehrmals die Auszeichnungen mit Preisen, so 1915, 17 und 19 bei den Konkurrenzen im Münchner Münzkabinett auf dem Gebiete der modernen Medaillenkunst aus der Hitlstiftung. Eine Anzahl von Medaillen und Plaketten kauften die staatlichen Münzsammlungen in München und Wien. 1918 und 1919 wurden ihre Medaillen und die kleineren Bronzefigürchen mit der silbernen Medaille der König-Ludwigpreisstiftung für Schmuckentwürfe in Silber bewertet und in diesem Jahre fiel der Künstlerin bei der Nürnberger Ausstellung die goldene Medaille zu.

Es ist die beste Münchner Ware, die Lissy Eckart schafft. In der Münchner Sezession waren in den Jahren 1915 mit 19 ihre reizvollen Werke zu sehen und seit einigen Jahren im Kunstverein München, wo die Künstlerin als Mitglied ausstellt. Sie ist die Angehörige der gediegenen Münchner Tradition. In München wurde Lissy Eckart am 14. Mai 1891 als die Tochter des damaligen Poststallmeisters Karl August Eckart geboren. Hier macht sie ihre Ausbildung durch, die an Tiefgründigkeit sich kaum übertreffen läßt: Nach dem Absolutorium am Humanistischen Gymnasium (1912) sechs Jahre an der Kunstgewerbeschule bei Prof. Jakob Bradl und Heinrich Wadere (5 Jahre). Dann hörte sie an der Universität kunstwissenschaftliche Vorlesungen bei Professor Wölfflin. Der Drang nach Ausbildung, um das Bestmögliche bei eifrigem Schaffenswillen zu leisten, machte auch vor der Anerkennung und Auszeichnung nicht halt. Und so sehen wir die Künstlerin seit dem Oktober 1920 auch die Akademie der bildenden Künste als Schülerin Prof. Hermann Hahns besuchen. Abbildungen von Arbeiten Eckartscher Kunst finden sich noch im Jahrbuch (1. Jahrgang) der Münchner Kunst und in der Münchner Medaillenkunst der Gegenwart von Dr. Max Bernhart.

Text S. 42 ff

LISSY ECKART MEDAILLEN

Text S. 12 ff.

EINE CHRISTUSSTATUE IN DETTELBACH AM MAIN

(Abbildung S. 13 des Beiblattes)

Von JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN

Im Herbste 1920 weilte ich zwischen dem Denkmalstag in Eisenach und der Generalversammlung der Görresgesellschaft in Fulda einige Tage am Main und besuchte die malerischen Städtchen. Bei den Wanderungen durch dieselben fand ich zweimal eine Darstellung Christi, die mir sonst nie vorgekommen ist. Die eine Statue befindet sich in der Pfarrkirche in Ochsenfurt, die andere an der Straße, die in Dettelbach vom Tor nach der alten Wallfahrtskirche führt. Beide entsprechen sich genau. Ich bilde daher nur die in Dettelbach ab. Die andere wäre nur mit großer Mühe aufzunehmen gewesen.

Christus ist stehend als Schmerzensmann dargestellt. Der Oberkörper und die auseinandergestellten Beine sind ganz entblößt. Nur um den Unterleib ist ein Tuch geschlungen. Der Oberkörper ist anatomisch sehr gut durchgeführt. Der Kopf mit dem kurzen Bart wendet sich leicht nach links. Die Dornenkrone ist ziemlich groß. Über die Schultern ist ein Lamm gelegt, das Jesus mit beiden Händen hält. Wir haben hier also eine Vereinigung der Darstellungen des Schmerzensmannes und des guten Hirten. Die Figur weist noch gewisse Erinnerungen an ähnliche Darstellungen von Riemenschneider auf. Wie ist aber der Bildhauer zu der Verquickung der beiden Typen gekommen? Die Zeit der

Entstehung dürfte diejenige um 1700 sein. Es ist ein Werk der besten Zeit des Barocks. Wo aber der Ursprung zu suchen ist, ob es vielleicht nur diese zwei Statuen gab, was mir nicht wahrscheinlich dünkt, ob sie von einem Künstler stammen, sind alles Fragen, die schwer zu beantworten sein dürften. Jedenfalls ist das Werk ein Beweis dafür, wie wenig noch die Ikonographie der Zeit erforscht ist. Es wäre eine wünschenswerte Aufgabe, wenn einmal die alten Bildstöcke gründlich untersucht würden. Kaum eine Gegend ist an solchen so reich, wie die um den Main, die jetzt noch zur Diözese Würzburg gehört, teils früher gehörte. Ich möchte hier eine Anregung zu einer Arbeit darüber geben. Mir kommt es besonders darauf an, die Aufmerksamkeit der Freunde christlicher Kunst auf zwei ikonographisch höchst interessante Werke zu richten. Vielleicht gelingt es dem einen oder andern, noch mehr solche festzustellen, wofür ich schon im voraus den herzlichsten Dank ausspreche[1]).

LISSY ECKART BRONZEFIGÜRCHEN

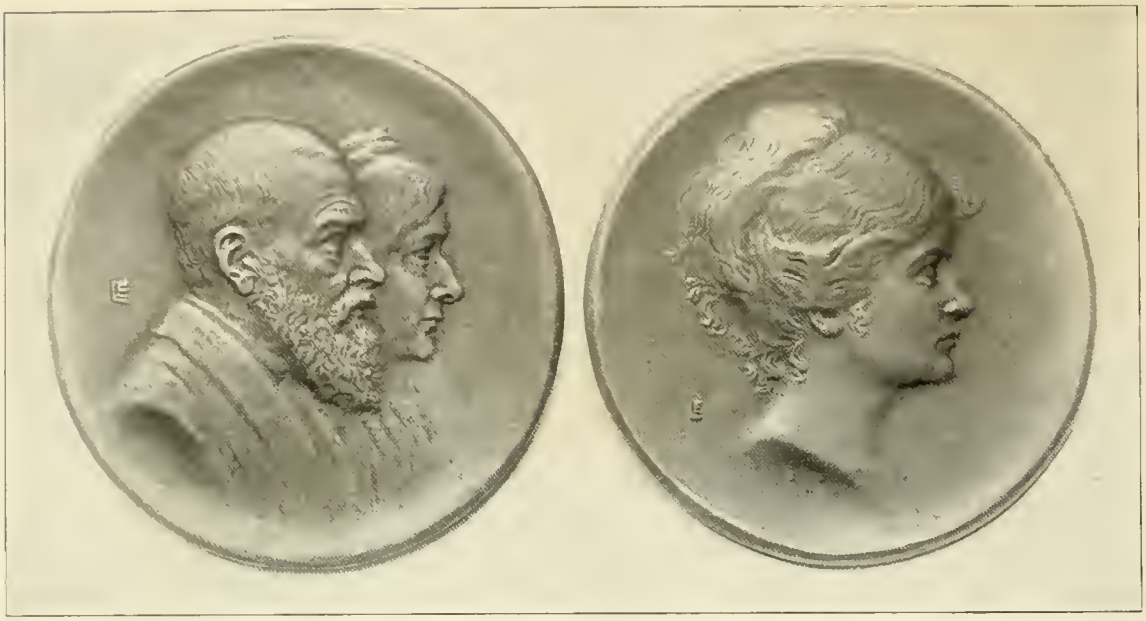
Text S. 32 ff.

DANTE UND MICHELANGELO

Die Seele Dantes kam zu ihm und sprach:
Aus meines Wissens Tiefe grüß ich dich,
Du wirst ein Florentiner sein wie ich,
Dem alle Himmel, alle Höllen dienen.
Du wirst wie ich streng unter starren Mienen,
In Feuern, Gluten und in Flammen stehn.
Du wirst wie ich durch jedes Schrecknis gehn
Und doch das Glück des Lichtes nicht entbehren.
Dir wird wie mir die Sohle nicht versehren
Das heiße Eisen. Heilig und gefeit
Treff ich dich einst in Gottes Ewigkeit.
Auch dir wird eine Beatrice nahn
Und über Felsenaufstieg dich geleiten
Und ihren weißen Schleier um dich breiten
Und heim dich rudern in des Friedens Kahn.—
Alighieris Geist blieb über ihm.
Er war's, der die verborgenen Funken schürte,
Ihn über tausend Stufen aufwärts führte,
Bis er nach allem irdischen Verzicht
Der Meister ward von Schöpfung und Gericht.

M. Herbert

[1]) Als ich diese Zeilen niedergeschrieben hatte, schickte mir gerade der Münchener Maler Felix Baumhauer als Neujahrsgruß eine Zeichnung, die den Heiland als guten Hirten mit der Dornenkrone darstellt, also ein mit dem behandelten Gegenstand sich nahe berührendes Blatt.



LISSY ECKART — DIE KÜNSTLERIN UND IHRE ELTERN

LISSY ECKART
DIE SCHWESTER DER KÜNSTLERIN

Es erschien ein großes Zeichen am Himmel: ein Weib, sonnenumkleidet, den Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupte einen Kranz von zwölf Sternen.

Apocal. 12, 1.

DIE KUSSTAFEL VON CIUDAD REAL, EIN BYZANTINISCHES STEINSCHNITTWERK IN EINER EMAILUMRAHMUNG DES 16. JAHRHUNDERTS

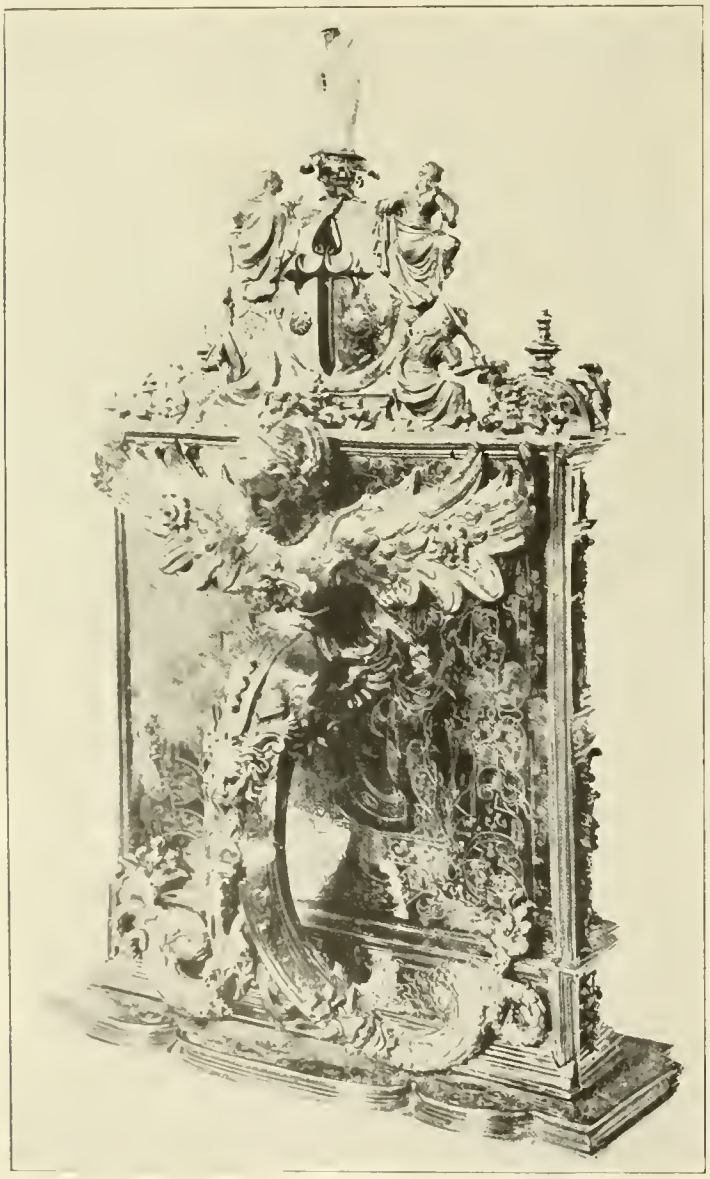
(Abb. S. 49 – 53)

Zu den Kirchengeräten, die vom Ende der Gotik an das ganze 16. Jahrhundert hindurch, besonders in Italien und Spanien zur reichsten Prachtentfaltung Anlaß gaben, zählt die Kußtafel (pax, pacificale, instrumentum pacis, osculatorium, in Spanien »portapaz« genannt), die beim Friedenswunsch des feierlichen Gottesdienstes vom Altar hinweggetragen und den anwesenden Klerikern zum Kusse gereicht wurde. Während im 15. Jahrhundert in italienischen Goldschmiedewerkstätten ein Donatello, Turini, Filarete, Duccio, Pollajuolo und andere es vorzogen, ein rahmenloses Bronzetäfelchen mit einem Erbärmdebild oder der figurenreichen Szene der Kreuzigung oder der Magieranbetung in Relief oder in Niello zu schmücken und so Meisterwerke der Plakettenkunst schufen, umrahmten die Goldschmiede Frankreichs, Spaniens und Portugals das gegossene oder getriebene Paxbild mit gotischen Arkaturen und Fialenwerk. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wird die Ausstattung der Kußtafel noch reicher. In Frankreich gewinnt das in Maleremail hergestellte Bild die Oberhand; in Italien legt sich zunächst ein Rahmen um die Bronzetafel; dann erscheinen Säulchen oder Pilaster mit zarten Rankenfüllungen an der Seite und darüber ein reiches Gesimse; ein figuriertes Bogenfeld im Halbrund bildet den oberen Abschluß. Etwa vom vierten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts angefangen wuchsen sich die reicheren Exemplare zu kleinen Altären aus. Das Postament wurde zur Predella, die Umrahmung mit dem reichen architektonischen Schmuck und den Statuetten zur Retabel, in deren Mitte das Paxbild, häufig genug in Edelmetall getrieben oder in Halbedelstein geschnitten, als Altarbild prangte.

Das Modell eines Altares schwebte ohne Zweifel dem Künstler vor Augen, der den Auftrag erhielt, für die Commende des Ritterordens von Santiago in Ucles eine Serpentinplatte byzantinischer Herkunft als Kußtafel geeignet zu fassen und er verstand es, mit reicher Verwendung von Schmelzarbeit und mit figürlichen Beigaben einen Rahmen von vergoldetem Silber zu schaffen, so daß heute noch dieses Pacifikale (Abb. S 51) im Schatz des nach Ciudad Real übergesiedelten Ordensprionates als ein kostbares Juwel spanischer Goldschmiedekunst erachtet wird.

So führt uns die Umrahmung der Serpentintafel hinein in die Periode höchsten Glanzes und Kunstschaffens in Spanien, in die Mitte des »goldenen« 16. Jahrhunderts. Der »plateresk« Stil mit seiner zierlichen Vermengung von dekorativen Elementen der ausklingenden Gotik und der beginnenden Renaissance, gleich bedeutungsvoll für die Architektur wie für die Goldschmiedekunst, hatte sich ausgelebt. Die Hochrenaissance mit ihrem ganzen Zierapparat und ihrer Vorliebe für ornamentale Verwendung der menschlichen Figur hatte von Italien herüber ihren Einzug gehalten. Die Ernüchterung, die die Theoretiker mit ihren Gesetzen über genaue Nachahmung der antiken Stile herbeiführten und die mehr das Architektonische zuungunsten der Dekoration betonten, hatte noch nicht Platz gegriffen. Auf einer breiten ausladenden Fußplatte steigt der Miniaturretablo bis zu einer Höhe von 0,31 m empor in silbergetriebener Arbeit, ganz vergoldet und mit reichem Emailschmuck an den Gewändern der Figuren. Über der Predella heben sich zwei Pilaster aus der Fläche heraus, die mit ihren vorgelegten Säulenstellungen Nischen bieten, in denen die Figürchen der Heiligen Petrus, Paulus, Andreas und Johannes der Täufer in bewegter Pose untergebracht sind. In den seitlichen Feldern der Predella und des Frieses über dem Quasialtarbild sitzen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen; im Mittelstück des Frieses ist eine in Spanien oftmals wiederkehrende Kampfszene, die Schlacht von Clavijo gegeben, bei der das Christenheer, das von den Mauren auf einem Berge umzingelt war, infolge der Erscheinung des Apostels Jakobus zu Pferd einen glänzenden Sieg erang. Auf dem Rundbild darüber schwebt eine Immaculata von Engeln umgeben, um dasselbe lagern sich vier allegorische Figuren, Glaube, Ge-

rechtigkeit, Mäßigkeit und Klugheit; seitwärts erscheinen in den von Putten gehaltenen halbkreisförmigen Lünetten Hoffnung und Mäßigkeit im Brustbild und eine segnende Christusfigur ganz in weißem Schmelz mit Weltkugel bildet über dem Medaillon den Abschluß. Die Kleider der Apostel und Evangelisten sind mit lebhaftem rotem, blauem und grünem, jenes der Madonna mit blauem und weißem Schmelz überzogen, der rote Mantel des Täufers mit Goldpunkten erhöht. Auch die Rückseite (Abb. unten) ist nicht ohne Zier gelassen. Eine beflügelte Sirene bildet kühn geschwungen den Handgriff. Das Rundbild trägt in rotem transluzidem Email das Kreuz des Ritterordens von Santiago zwischen zwei Muscheln in weißem Schmelz. Unter den ornamentalen Gravierungen findet sich der Stempel der Goldschmiede von Cuenca, nämlich die Buchstaben CUEN und ein Kelch mit Stern. Eine zweite Marke mit einem winzigen Rind (spanisch becerro) verrät den Namen der in Cuenca ansässigen Goldschmiedfamilie Becerril und ein F über dem Rind weist auf den Francesco dieses Namens. Auf der Vorderseite ist unterhalb des Täfelchens die Jahreszahl der Vollendung, 1565, eingraviert. Die Besteller hatten unter den unzähligen Goldschmieden jener Zeit keine schlechte Auswahl getroffen. Die Brüder Alonso und Francesco Becerril hatten sich mit ihrem Hauptwerk, der 1546 vollendeten silbernen Custodie für den Dom von Cuenca einen Namen gemacht, der hinter dem der Arfe und der Leoni und des Trezzo nicht zurückblieb. Jene Custodia, die wir nur mehr aus einer Beschreibung kennen, galt damals als eine der kunstvollsten Arbeiten. Sie baute sich auf in drei Stockwerken; am Sockel waren in Relief angebracht die Sibyllen und Propheten mit Passionsszenen, in der unteren »Halle« war das Abendmahl in Rundplastik dargestellt; das zweite Stockwerk hatte das emaillierte, goldene Ostensorium aufzunehmen, das von vier Figuren getragen und von vier anbetenden Engeln umgeben war; die vier kapellenartig gebauten Eckpfeiler enthielten Heiligenstatuetten; im dritten Geschoß, einem achtsäuligen Tempelchen stand das Grab Christi mit dem Osterengel, den drei Marien und den Wächtern und über dem ganzen monumentalen Silberbau thronte der auferstandene Christus. Von der Art der Ausführung und den ornamentalen Beigaben gibt uns das Pazifikale von Ciudad Real ein anschauliches Bild. Bei der grauenvollen Plünderung der Stadt Cuenca durch die Fran-



RÜCKSEITE DER KUSSTAFEL VON CIUDAD REAL

Text oben

VORDERSEITE DER KUSSTAFEL VON CIUDAL REAL

Text S. 49 ff.

GEMME MIT DER HÖLLENFAHRT CHRISTI
Zu Abb. S. 51. — Text unten

zosen unter Caulincourt 1808 ging die Custodia zugrunde.

Die auf der Serpentintafel (10cm × 8cm), (Abb. oben) eingeschnittene Szene, ein Werk der byzantinischen Glyptik des 10. Jahrhunderts, stellt Christum dar, wie er in der Vorhölle den Tod und den Fürsten der Unterwelt besiegt und die Stammeltern mit den anderen Gerechten des Alten Bundes befreit.

BYZANTINISCHE GEMME IM PRAGER DOMSCHATZ. — *Text S. 59*

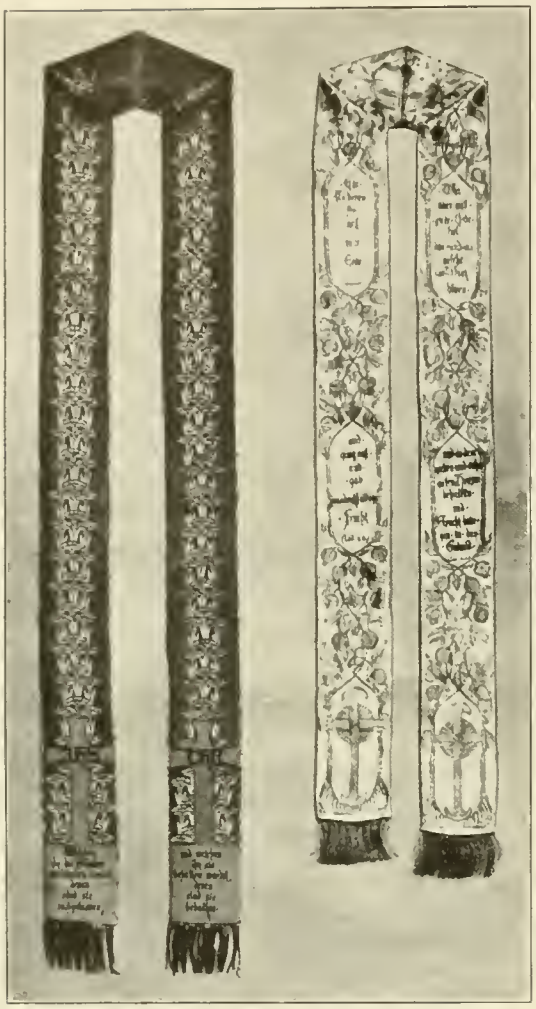
Bei der Frage über den Ursprung des einzigartigen Limbusmotivs glaubte man Anleihen in ägyptisch-jüdischen Apokryphen oder in der babylonischen Kunst machen zu müssen. Das babylonische Relief mit dem Unterweltsbild[1]) stimmt weder inhaltlich noch kompositionell mit der christlichen Vorhöllenszene überein. Viel zu wenig wird betont, daß bereits in den Psalmen, die der Mehrzahl nach dem König David, also der Zeit des 10. Jahrhunderts v. Chr. ihre Entstehung verdanken, das Milieu des Infernums und die Befreiung der dort Zurückgehaltenen ideell in den Grundzügen gezeichnet ist. Darnach befindet sich das Totenreich in der Tiefe der Erde; der Zugang führt durch einen verschließbaren Brunnenschacht (Ps. 54, 24: »Du, o Gott, wirst sie hinabführen in den Brunnen des Verderbens« u. Ps. 68, 16: »Nicht verschlinge mich die Tiefe; nicht presse über mir der Brunnen seinen Mund zusammen«). Es gibt eine Errettung aus dem Infernum (Ps. 29, 4: »Herr! Du zogest meine Seele aus der Unterwelt; du hast mich befreit von denen, die hinabfahren in die Grube«)[2]). In der Scheol befinden sich zwei Räume, ein oberer und ein unterer (Ps. 85, 13: »Du hast erlöset meine Seele aus dem unteren Infernum). Die Seelen der Ehrsüchtigen werden wie Schafe in das Totenreich versetzt und der Tod wird sie weiden (Ps. 48, 15). Der Beherrscher des Infernums wird personifiziert; er hat eine Hand, d. h. eine große Macht (Ps. 48, 16 u. 88, 49). Die dort Weilenden sind wie in einem Gefängnis gefesselt; der Raum ist mit ehernen Toren und mit eisernen Riegeln verschlossen; der Befreier zerbricht diese Hindernisse (Ps. 106, 14—16: »Der Herr führte sie heraus aus der Finsternis und aus dem Schatten des Todes und zerbrach ihre Fesseln; . . . er zermalmte die ehernen Tore und zerbrach die eisernen Riegel«). Direkt messianisch muß Ps. 15, 10 gedeutet werden: »Du wirst meine Seele nicht

[1]) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité II, 364.

[2]) Vgl. die Parallelstellen bei Tob. 13, 2—5. Mos. 32, 30—1. Kön. 2, 6—Weish. 16, 13.

BYZANTINISCHE STEINTAFEL IM DOM ZU TOLEDO

Text S. 56



TESI SÜLZER-NEUMANN, STOLEN
Malerei auf Seide

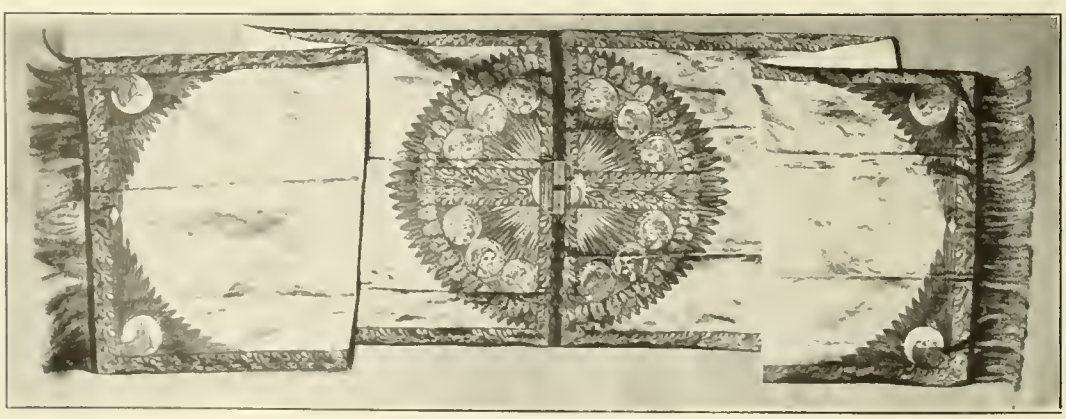
in der Hölle lassen und deinem Heiligen nicht zu sehen geben die Verwesung«, wie aus der ersten Predigt des hl. Petrus am Pfingsttage hervorgeht[1]). Eine Reihe von Stellen aus den Propheten berühren sich inhaltlich mit den angeführten Psalmversen.

Christus sagt von sich selbst, daß er drei Tage im Herzen der Erde sein werde[2]) und beruft sich auf das Vorbild des Propheten Jonas und dessen Verweilen im Bauche des Meerungeheuers.

Das in den Psalmen und bei den Propheten aphoristisch gezeichnete Limbusbild faßt das apokryphe Nikodemus-Evangelium, das aus der Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts stammt, zu einer Szene zusammen und erweitert dieselbe. Es führt außer einigen Legionen von Dämonen bereits zwei Personen, den Infernus und den Tod als Fürsten der Unterwelt ein und läßt sie aufschreien beim Eintritt des göttlichen Befreiers (Kap. 22). Und der Herr ergriff den Adam bei der Hand und übergab ihn dem hl. Erzengel Michael und alle Heiligen folgten dem Engel (Kap. 25).

Zur höchsten dramatischen Ausgestaltung wurde der Abstieg Christi von den syrischen Kirchenvätern des 4. und 5. Jahrhunderts gebracht. In den kühnsten Bildern und Vergleichen verstanden es diese Männer der höchsten Kontemplationsgabe in ihren Hymnen und Homilien den Vorgang derart zu schildern, daß die Künstler des Morgen- und Abendlandes bis ins 16. Jahrhundert herab dem Vorhöllenbild kaum mehr ein neues Motiv einzuverleiben vermochten. Die Gelehrtenschule von Nisibis und von 363 an, nach der Besitzergreifung der Stadt durch die Perser, jene von Edessa war der Ausgangspunkt dieser phantasievollen Erklärungsart biblischer Vorgänge. Allen voran schreitet der hl. Ephräm, † 373, der die Tage Konstantins des Großen

[1]) Apostelgesch. 2, 24—27—31.
[2]) Matth. 12, 40.



TESI SÜLZER-NEUMANN

TESI SULZER-NEUMANN (BERLIN) KASULA (RÜCKSEITE)

Malerei auf Seide

noch sah und von den Zeitgenossen »Prophet der Syrer, Zither des Hl. Geistes« genannt wurde. Der gewaltigste Schilderer des Weltgerichtes für alle Zeiten, blieb er in seinen Versen über die Limbusfahrt bis heute Vorzeichner und Quelle für die ausübenden Künstler. Seine Schriften dienten bereits 14 Jahre nach seinem Tode in den Kirchen als heilige Lesung[1]). Die prahlerischen Zwiegespräche zwischen Tod und Satan über ihre Macht, das Erscheinen Christi, seine Forderung, die Tore zu öffnen, die Zertrümmerung der Tore durch den Herrn, das Eindringen des Lichtes und der Engel in den Limbus, das Flüstern der erwachenden Toten, die Fesselung und Niederwerfung der beiden Hadesfürsten vor dem Tore, die Herausführung der Befreiten, der Einsturz des hochummauerten Hades, der mit den fallenden Türmen Jerichos verglichen wird, alles findet sich wie in Visionen geschaut bei diesen Mystikern des altchristlichen Orientes, bei Ephräm, Aphraates, Cyrillonas und Jakob von Sarug.

[1]) Zingerle P., Ausgewählte Schriften des hl. Ephräm von Syrien 1870, I, 31.

Außer den verschwundenen und nur literarisch bekundeten Vorhöllenbildern aus konstantinischer Zeit, einem Mosaik der Lateranskirche in Rom[1]), einem Apsidenbild in einer der zwei Hauptkirchen zu Jerusalem[2]) und einem Mosaik der Geburtskirche in Bethlehem[3]) zählt unter den noch erhaltenen künstlerischen Wiedergaben der Limbusszene das Relief an der rechten vorderen Säule des Altarziboriumsbaues in der Markuskirche zu Venedig als die älteste. Die vier Alabastersäulen von S. Marco gelten als syropalästinensische Arbeiten des 5.—6. Jahrhunderts[4]). Aus dem 8. und 9. Jahrhundert wurde die Komposition von Wilpert in den Fresken römischer Kirchen, wenn auch manchmal nur fragmentarisch erhalten, mindestens achtmal nachgewiesen[5]). Eine Reihe von Päpsten des 8. Jahrhunderts hatte Syrien zur Heimat[6]). Während am Ende des 10. Jahrhunderts die ersten deutschen Vorhöllenbilder auf sächsischen Elfenbeinen in einem neuen Typus auftraten, hielt sich die syrische Art im christologischen Zyklus der orientalischen Bilderwelt im gleichen Jahrhundert unverändert fort und es kehrt bei einer starken Mehrung der Denkmäler außer der Kreuzigung kaum eine Szene so häufig wieder als die Hadesfahrt Christi. Der Grund der Häufigkeit lag darin, daß die orientalischen Kirchen den Grundgedanken des Osterfestes, das ist das Fortleben Christi nach der Kreuzigung, in der Befreiung der Gerechten aus dem Kerker der Hölle erblickten und darum ganz regelmäßig, wie auch auf unserer Gemme »H ANACTACIC« (»die Auferstehung«) darüber schrieben. Auf einer Steintafel im Schatz der Kathedrale von Toledo, einer byzantinischen Arbeit des 10. Jahrhunderts (Abb. S. 53) ist klar ersichtlich, wie die Höllenfahrt Christi als Osterbild sich zwischen Kreuzigung und Himmelfahrt einreiht. In der älteren abendländischen Kunst wurde die Auferstehung durch die Grabesszene mit dem Engel und den myrrhentragenden Frauen am Steinsarg oder an der Grabeskirche zur Darstellung gebracht. Fast immer findet darum im Orient das Anastasisbild neben der Kreuzigung einen vornehmen Platz in der Apsis des Hauptschiffes, also in größter Nähe des Hauptaltares.

Die Hauptperson der Gruppe ist Christus, der meist mit einem Stabkreuz in der Linken, immer aber mit vorgebeugtem Oberkörper weit ausschreitend wie im Sturmschritt mit einer ovalen Aureole umgeben, die ihn auf den Fresken und Miniaturen wie eine hellaufleuchtende Wolke als Lichtbringer charakterisiert, mit der Rechten die Hand des Stammvaters Adam ergreift, um ihn aus dem Infernum, dargestellt durch einen kistenähnlichen Sarg, herauszuziehen. Wie ein römischer Triumphator tritt er auf zwei nackte, am Boden hingestreckte Gestalten, den Tod und den Hades, den Beherrscher der Unterwelt; beide liegen auf den ausgehobenen Torflügeln; zerbrochene Schloßteile liegen zerstreut umher. Hades, mitunter gefesselt, greift nach dem Fuß Adams, um ihn zurückzuhalten. Das »O mors, ero mors tua; morsus tuus ero, inferne«[1]) der Karsamstagsliturgie (O Tod! ich will dein Tod sein; dein Biß werde ich sein, o Hölle!) und das »mors et infernus dederunt mortuos suos«[2]) (der Tod und die Unterwelt geben ihre Toten heraus) ist dramatisch wiedergegeben. Neben Adam hebt Eva bittend die Hände zum Erlöser empor. Einige bereits Gerettete aus der Zahl der Patriarchen und Propheten stehen im Hintergrund. Ein reicherer Typus der Anastasis stellt neben die Gruppe der Befreiten auch noch Johannes den Täufer im rauhen Wüstenkleid, weil er den Gerechten im Hades von seinem Wirken am Jordan, von der Taufe Jesu, von Christi baldigem Erscheinen und der bevorstehenden Befreiung gepredigt hatte.

Über die Deutung der beiden links, hinter Christus als ruhige Zuschauer stehenden königlichen Personen, David und Salomo, bestand bis in die jüngste Zeit herein eine Ungewißheit. Bei der mangelhaften Durchforschung der Schriften der Kirchenväter und der älteren liturgischen Texte nach der ikonographisch-künstlerischen Seite ist es erklärlich, daß seit den Tagen, in denen Gori[3]) über die alten Elfenbeindiptychen schrieb, diese beiden Gestalten bald für David und Bethsabee, bald für die Stifter des Reliefs, oder für Reguli (Königliche) bei Auferweckung des Lazarus oder auch für ein byzantinisches Kaiserpaar gehalten wurden. Der Würde eines Nachfolgers des großen Konstantin oder eines Justinian hätte es bei dem ausgeprägt asiatischen

[1]) Wilpert J., Die römischen Mosaiken und Malereien, II, S. 880.
[2]) Baumstark A., Palaestinensia 1906, S. 5.
[3]) Röm. Quartalschrift, XX (1906), S. 168.
[4]) Gabelentz H. v. d., Mittelalterliche Plastik von Venedig, 1903, S. 58 ff.
[5]) Wilpert J., a. a. O. II, S. 888 ff.
[6]) Beißel St., Geschichte der Evangelienbücher 1906, S. 73.

[1]) Osee 13, 14.
[2]) Apok. 20, 13.
[3]) Thesaurus veterum diptychorum, 1759, III. p. 265 zum Anastasisbild auf einer Mailänder Elfenbeintafel: Duae aliae figurae regali amictu stantes... vel ex antiqua stirpe Christi sunt, vel facile referunt Prinzipes, qui has tabulas insculpi jusserunt.

HOCHALTARBLATT VON 1920 IN DER KIRCHE ZU UNTERDIESSEN VON XAVER DIETRICH *Vgl. den Bericht im vor. Jahrg., S. 13 des Beiblattes*

Charakter des Zeremoniells am byzantinischen Hof durchaus entsprochen, daß ein ideelles Ahnenpaar des divus Augustus, gekrönt mit dem Perlendiadem und in steife Goldgewänder gehüllt, auch beim Abstieg Christi in den Hades vor jedem anderen Sterblichen den Vortritt habe und als Erste von Christi Hand aus dem Infernum gehoben und gerettet würden[1]). Auch de Rossi und Garucci mißkannten die beiden Könige. Seitdem jedoch auf eine Stelle bei Marcion, einem Häretiker des 2. Jahrhunderts, hingewiesen wurde[2]), in der die Patriarchen des Alten Bundes mit Moses, David, Salomon und den übrigen Gerechten und in Verbindung mit der Höllenfahrt Christi in einem Atemzuge genannt werden, ist eine Mißdeutung der beiden Königsgestalten ausgeschlossen. David verdiente die Auszeichnung, als Erster befreit zu werden wegen seiner mehrfachen prophetischen Hinweise auf die Auferstehung Christi und sein Sohn Salomo, der jugendliche unbärtige König, galt bis weit ins Mittelalter herein trotz seines unrühmlichen Endes als ein Heiliger. Jedenfalls gehen die römischen und die orientalischen Höllenfahrtszenen auf ein gemeinsames Urbild zurück. Varianten in der Komposition ergeben sich durch Umstellung des agierenden Christus nach links, durch Minderung der geretteten Personen oder auch durch Beifügung von schwebenden Engeln über der Gruppe der Erlösten oder von Toten, die beim Sterben Christi am Kreuz aus den Särgen sich erheben und unter den Königen als eigene Szene sich angliedern.

Verschieden von diesem römisch-orientalischen Typus sind die Limbusdarstellungen nördlich der Alpen. Im karolingischen Bilderkreis noch unbekannt, tauchen sie auf in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts meist als Nebenszenen bei der Kreuzigung. Christus besorgt die Befreiung durch Handreichung und Tötung oder Fesselung einer Hadesfigur. Der Sarg ist verschwunden, ein Kerkergebäude meist angedeutet. Zur gleichen Zeit tritt der Rachen des Leviathan auf, wohl mit Bezug auf die Worte Christi, in denen er seine Auferstehung mit Hinweis auf das Zeichen des Jonas voraussagt. Der monströse Tierrachen, dem die Gerechten entsteigen, vergrößert sich im Laufe von 2 Jahrhunderten und lebt in Deutschland, Frankreich und Spanien fort bis in das 16. Jahrhundert. Die Stammeltern erscheinen dabei nackt, Christus als Auferstandener mit Mantel und Kreuzesfahne.

Die technische Ausführung des Steinschnittes an der Gemme von Ciudad Real erreicht nicht die Feinheit und Sicherheit, wie sie uns entgegentritt etwa an der Patene der Pulcheria in Xeropotamu auf dem Athos aus dem ersten Drittel des 11. Jahrhunderts oder in Elfenbeintafeln des 10. Jahrhunderts wie am Triptychon von Harbaville im Louvre, und anderen Arbeiten aus der höchsten Blütezeit byzantinischer Kleinplastik um die Mitte des 10. Jahrhunderts. Scharfe Schnitte sind fast gänzlich vermieden und manche Partien bleiben verschwommen z. B. an den Körpern der beiden niedergetretenen infernalen Gestalten. Jede Bewegung, obschon der Vorgang der Höllenfahrt wie kein zweiter Anlaß dazu gäbe, ist abgeschwächt entsprechend dem gebundenen, abgeklärt ruhigen Stil der oströmischen Kunst dieser Zeit. Zu Gefühlsäußerungen, zu lebhaften, den Körper mitziehenden Aktionen ist nur bei den Stammeltern und den dahinter stehenden Patriarchen ein schwacher Anlauf genommen. Selbst Christus, durch größere Dimensionen als akzentuierter Mittelpunkt herausgehoben, erscheint, indem seine Linke den Mantel aufraffend sich auf den Oberschenkel stützt, mehr wie ein ermüdeter Bergsteiger, denn als Sieger über den Tod und den

[1]) Man vergleiche das Elfenbeinbild des Kaisers Romanus III. und der Eudoxia im Kabinett der Medaillen in Paris bei Molinier E., Histoire général des arts appliqués à l'industrie. Ivoires, p. 97.

[2]) Gschwind K., Die Höllenfahrt Christi, Münster i. W. 1911, S. 87, Anmerk. 3.

FRANZ BUSCHMEYER EXLIBRIS

Text S. 62

Höllenfürsten, und die beiden Könige kommen trotz der in Verwunderung vorgestreckten Hände aus der Rolle von passiven Zuschauern nicht heraus. Haare und Gewandfalten bleiben nur schematisch geordnet. Auffallend sind für die byzantinische Formensprache die gedrungenen Körper, die rundlichen Köpfe und die vollen Gesichter; wir finden sie wiederum am Brustbild Christi auf einer sechseckigen Kamee des goldenen Reliquienkreuzes im Prager Domschatz[1]) (Abb. S. 52 unten), wie auf Münzen aus der Zeit Konstantins VII., des Porphyrgebornen, um die Mitte des 10. Jahrhunderts. Und damit ist die erste Hälfte dieses Jahrhunderts als Herstellungszeit gegeben. Nach 1060 setzen in der Körperbildung jene gestreckten Proportionen und eine Hagerkeit an Armen und Händen ein, die für die Spätzeit der byzantinischen Kleinplastik charakteristisch sind. Das genannte Devotionsbild in Elfenbein mit dem segnenden Christus und Romanos III. und Eudoxia in Paris, gefertigt zwischen 1068 und 1071, ist hiefür ein klassisches Beispiel.

So häufig das Anastasisbild auf Elfenbeinen, in Miniaturen und an Kirchenwänden sich findet, eine zweite Gemme, ein Onyx, mit der Höllenfahrt Christi wird nur noch im Leben des Papstes Innozenz III. erwähnt[2]); sie dürfte kaum mehr existieren. Wie mag das Täfelchen, das auf zwei Ausstellungen, 1892 in Madrid und 1908 in Zaragoza die Aufmerksamkeit erregte, den Weg nach Spanien gefunden haben? Trotzdem die Spanier sich nicht an den Kreuzzügen im hl. Lande beteiligten, waren doch die Beziehungen gerade der Ritterorden zum Oriente sehr innige und der Verkehr ein häufiger. Alfonso, el Batallador, hatte durch Testament 1141 den Ritterorden vom hl. Grab in Jerusalem in Spanien eingeführt; in Calatayud erfolgte im gleichen Jahre die erste Ordensniederlassung. Im Jahre 1249 hält ein Kanonikus Symon von Jerusalem ebendort eine Visitation[3]). Bei einer solchen Gelegenheit kann die Anastasisgemme und die übrigen wenigen Stücke byzantinischen Kunstfleißes auf spanischen Boden als Geschenke an Kirchen die Wanderung nach Westen angetreten haben. Trotz seiner Schwächen überragt die Serpentintafel von Ciudad Real eine ganze Reihe gleichaltriger Arbeiten und bleibt mit ihrer Größe und mit der merkwürdigen Szene der Höllenfahrt und ihrem Figurenreichtum ein ganz hervorragendes Werk der nachikonoklastischen oströmischen Glyptik, das, obschon unbekannt in den Werken Babelons, Bayets, Diez', Wulffs usw., die sich mit der byzantinischen Steinschliffkunst befassen, es sicher verdient, der deutschen Kunstforschung näher unter die Augen gerückt zu werden.

K. Fastlinger

[1]) Podlaha A. und Ed. Settler, Der Domschatz (in Prag) 1903, S. 37 Abb. Fig. 31, C.

[2]) Wilpert J., Römische Mosaiken II, 893. Anmerkung 2.

[3]) España sagrada, t. 50, p. 143 und Apend. L II.

FRANZ BUSCHMEYER EXLIBRIS

Text S. 62

WETTBEWERB FRANKFURT

Das Preisgericht über die anläßlich des Wettbewerbes zur Erlangung von Entwürfen für eine neue Kirche mit Wohnhaus und Saalbau in Frankfurt a. M. eingelaufenen 22 Projekte traf am 12. Dezember seine Entscheidung. Den 1. Preis erzielte das Projekt »Namen Jesu I« von Dipl.-Ing. Hans Atzenbeck (München); — mit dem 2. Preis wurde das Projekt »Loyola« der Architekten Michael Simon (München) und Alois Welzenbacher (Innsbruck) ausgezeichnet; — der 3. Preis fiel auf Projekt »B« von Bauamtmann Leitenstorfer (München); — einen 4. Preis bekam das Projekt »Jesuitenkirche« von Dominikus Böhm, Architekt in Offenbach a. M., und ebenfalls ein 4. Preis wurde dem Projekt »Rhythmus«, der Träger des 2. Preises, Simon und Welzenbacher, zuerkannt.

FRANZ BUSCHMEYER (ERFURT) GEBURT CHRISTI

Entwurf zu einem Gobelin für die Kirche in Ilversgehofen bei Erfurt. *Text S. 64*

FRANZ BUSCHMEYER

(Vgl. Abbildungen S. 58—68)

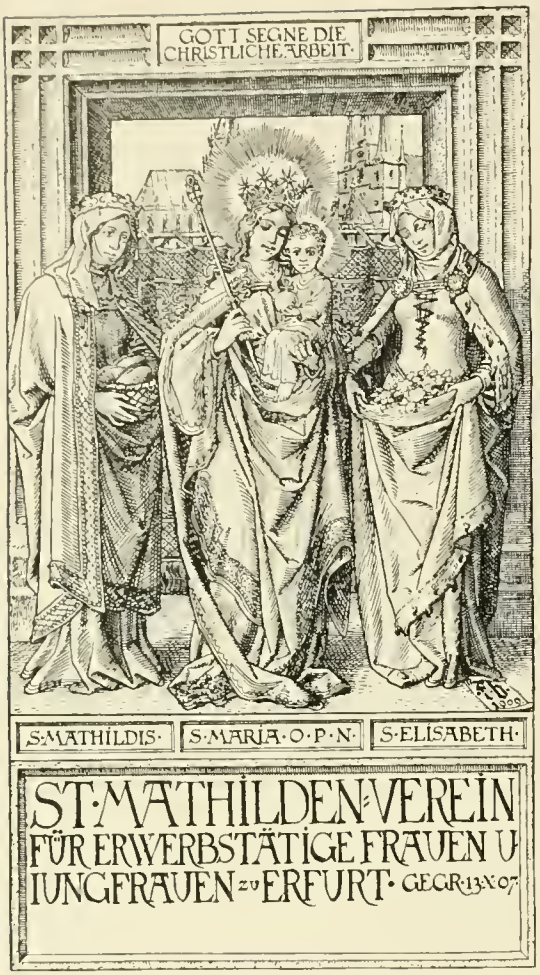
Der Künstler, dessen bisherige Künstlerlaufbahn hier kurz gewürdigt werden soll, ist in Erfurt geboren, wo er noch jetzt lebt. Seine künstlerische Schulung verdankt er wesentlich dem im Sept. 1919 verstorbenen Maler Stummel in Kevelaer, in besonderem Maße aber dem selbständigen Studium mittelalterlicher Werke, deren Gestalt und Geist seine Kunst und sein Verständnis sich zu eigen gemacht hat, ohne daß, infolge einer inneren Verwandtschaft mit dem Erbe der Vergangenheit, seine persönliche Eigenart dadurch beeinträchtigt werden konnte. Der Einfluß seiner Heimatstadt auf sein künstlerisches Schaffen, dessen Stoffwahl, Form und Entwicklung ist klar erkennbar. Auf Buschmeyer wirkt nicht das moderne Erfurt mit seiner industriellen Tätigkeit und seiner Blumenzucht, sondern das vorreformatorische mit dem Stolze seiner Wissenschaft und über alles mit der Fülle des Zaubers seiner mittelalterlichen Kunst und mit der noch reichlich erhaltenen Schönheit seines altehrwürdigen malerischen Stadtbildes. Unvergleichlich ist der Eindruck der vom Dome und der Severikirche mit der zwischen ihnen aufsteigenden mächtigen Treppenanlage geschaffenen Gruppe. Kostbarste Glasmalereien aus den fruchtbarsten Zeiten des Mittelalters sind in mehreren der Erfurter Kirchen erhalten. Herrliche Schätze der Malerei, Bildnerei und des Kunstgewerbes der Vergangenheit gesellen sich dazu. Eine großartige Überlieferung ist in dieser Stadt lebendig geblieben, nicht nach

FRANZ BUSCHMEYER AUS EINER WIDMUNG

Text S. 62

Gebühr gleich hoch geachtet von allen, denen sie als ideales wie als materielles Gut wert sein müßte, aber in ihrer nicht welkenden Frische stark genug, um ein empfängliches Künstlergemüt zu bewundernder Nachfolge anzufeuern, ihm für sein Schaffen auf rechter Bahn voranzuleuchten und von seiner deutschen Kraft, seinem christlichen Glaubens- und Sittengehalte diesem Schaffen Kraft und Bedeutung zu verleihen, daß es auch gegenüber den Anfechtungen der heutigen schweren, ringenden und irrenden Zeit standzuhalten vermag. Am meisten naturgemäß, wo es sich um Aufgaben kirchlicher Art und Bestimmung handelt, aber auch zur hohen Erfassung weltlicher Kunst und Arbeit. Der Gefahr aber, in äußere Abhängigkeit von dieser Tradition zu geraten, muß des Künstlers eigenes klares Auge, Urteil und Talent Widerstand zu leisten imstande sein. Bei Buschmeyer sehen wir jene Einflüsse wirksam, gegen diese Gefahr ein bewußtes Entgegentreten, dem ein mutiges und verständnisbereites Verhältnis zur Kunst der Gegenwart sicher zu immer noch höheren, abgeklärteren Erfolgen verhelfen würde. Buschmeyers außerordentlicher Fleiß, sein tüchtiges Können, sein in hohem Grade gewissenhaftes, von Befangenheit freies Arbeiten, sein angeborenes Stilgefühl, sein im besten Boden deutscher Kunst wurzelndes Verständnis für wahre Schönheit und Echtheit, seine Liebe zu den bleibenden Werten im Kulturwerke edelster Vorzeit, die Tiefe seines christlichen Empfindens befähigen ihn zu Leistungen, die äußerlich und innerlich etwas Rechtes und Dauerndes geben und für die Zukunft verbürgen. Wir sprechen von ihm, nicht weil er ein Fertiger, sondern um so lieber, weil er ein Werdender ist. Einer von denen, die sammeln und aufbauen und dabei erkennen lassen, daß sie im Begriffe sind, ihr eigenes Bestes zu finden und zu gestalten.

Buschmeyers Formenwelt ist die deutsch-mittelalterliche, am liebsten die unserer hohen und späten Gotik. Ihre Feierlichkeit, Freiheit und Volkstümlichkeit macht sie geeignet für jene Aufgaben, die ihm am meisten entsprechen. Es sind Aufgaben, in denen modernes deutsches Leben zu den Wurzeln seiner geistigen Existenz zurückkehrt. In Buschmeyers szenischen Darstellungen waltet Poesie alter Volkslieder. Als Beispiel diene sein Weihnachtsbild (Abb. S. 63) — es ist nicht das einzige, in dem der Künstler dieses Thema behandelt hat. Bestens abgewogen ist die Komposition, die Verteilung der Gestalten, kräftig zusammengefaßt die Hauptgruppe, interessant die Beleuchtung, die Zeichnung der alten Mauer und Torarchitektur, gut gelungen die Vertiefung mit Hilfe des Durchblickes durch das Stadttor. Die Szene inmitten des winterlichen Bildes ist voll feiner, schlichter Stimmung. Eine sehr tüchtige Leistung ist



FRANZ BUSCHMEYER VEREINSDIPLOM

Text nebenan

das Bild »Im hohen Chore des Erfurter Domes«, eine Schilderung des Pfingst-Hochamtes, bemerkenswert, außer durch tüchtige Komposition, besonders auch durch die treffliche Wiedergabe der Architektur und durch die Bewältigung der Perspektiveschwierigkeiten. Verwandtschaft hiermit zeigt ein Bild aus der Erfurter Severikirche. Motive der Heimat behandelt auch ein im Besitze des Generalkonsuls Richter in München befindliches Bild mit der Darstellung eines mit einem Brunnen geschmückten, von Planwagen und dgl. belebten Marktplatzes einer kleinen thüringischen Stadt.

Es ist weder bei dieser aus neuer Zeit stammenden, noch bei einer Anzahl älterer Arbeiten Buschmeyers ein Zufall, daß die Behandlung der Architekturen von so gutem Gelingen begleitet ist. Seine Art ist dem Verständnisse praktischer Kunstleistungen besonders zugänglich. Damit hängt eine ausgesprochene Richtung zum Kunstgewerblichen zusammen und eine Vielseitigkeit auf diesem Gebiete, die sich von kleinen bis zu größten Aufgaben, von zierlicher Feinheit bis zur Großmonumentalität leistungs- und ausdrucksfähig erweist. Das seltene Vorkommen von Aufträgen letzterer Art verursacht die größere Häufigkeit von Kleinarbeiten. Hierher gehören zahlreiche Leistungen des Buchschmuckes, Titelzeichnungen, von Dokumenten, Widmungsblättern und dgl. Ein zeichnerisch und farbig prachtvolles, mit reichstem spätgotischem Rankenwerk geschmücktes und durch Schönheit und Monumentalität der Schrift fesselndes Titelblatt schuf Buschmeyer 1904 für die von mir in Gemeinschaft mit G. Voß herausgegebenen »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen«. Verwandtschaft damit zeigt ein hier abgebildetes Blatt, das durch die miniaturhafte Schönheit zweier Heiligenfiguren noch besondere Aufmerksamkeit erregt (Abb. S. 61).

Beträchtlich ist die Zahl der von Buschmeyer geschaffenen Exlibris. Sie zeichnen sich durch Feinsinn der Erfindung wie durch edle Zeichnung und liebevoll sorgfältige Technik aus. Dem Charakter der späten Gotik nähert sich am meisten das Blatt für den Erfurter St. Mathildenverein (Abb. nebenan). Bei aller seiner Kleinheit besitzt es in seiner Auffassung eine innerliche Größe, die es Erzeugnissen alter Graphik an die Seite stellt. Die Figuren in ihrer würdigen Haltung und mit der schönen Zeichnung des Faltenwurfes ihrer Gewänder haben etwas Monumentales an sich, das durch die Ruhe der Einrahmung und durch den Reichtum des Hintergrundes (Dom und Severikirche zu Erfurt) noch gesteigert wird. Poetischer Reiz mittelalterlicher Kunst lebt in dem zart empfundenen, sehr schön komponierten Exlibris Roeder-Diersburg (Abb. S. 59), nicht minder in dem mehr modern aufgefaßten Bücherzeichen der Erfurter Stadtbibliothek (Abb. S. 64). Treffliche, kraftvolle Holzschnittechnik bringt den bedeutsamen Gedankeninhalt des Sommerschen Exlibris zur Geltung (Abb. S. 58).

Von der Menge kunstgewerblicher Entwürfe Buschmeyers ist vieles wider Verdienst unausgeführt geblieben. Die Wirkung der Stücke, die Gestalt und Wirklichkeit gewinnen durften, zeigt, mit welchem eindringlichen Verständnisse der Künstler an Aufgaben dieser Art herantritt. Ein besonders schönes, in der Erfindung äußerst interessantes Stück ist die auf S. 68 abge-

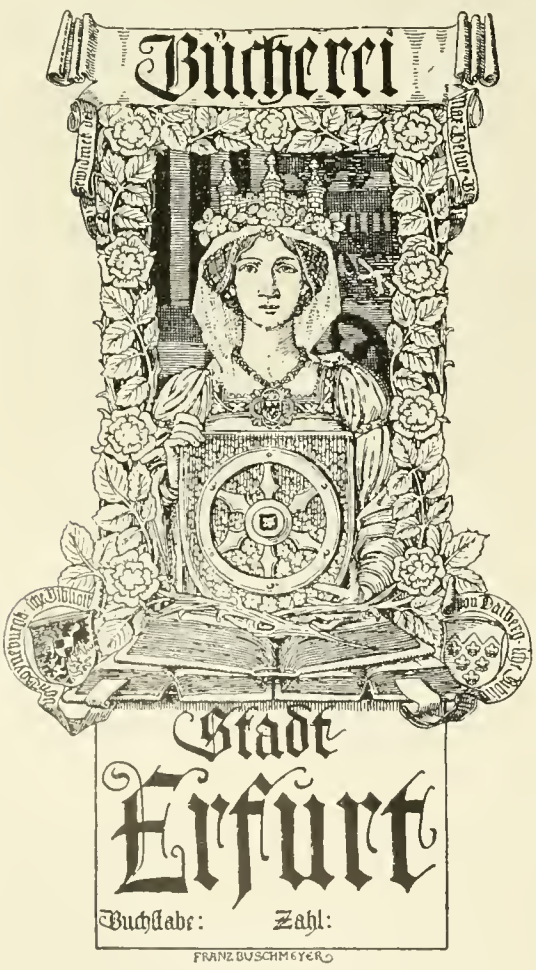
FRANZ BUSCHMEYER (ERFURT) CHRISTNACHT

Text S. 61

bildete Kasel mit den prachtvoll stilisierten Pfauen und dessen sinnreich zum Anker ausgestalteten Mittelstreifen. Auch farbig — mit der Harmonie von Grün und Pfaublau — ist diese Arbeit eine der feinsten unseres Künstlers. Von seinen Entwürfen für Schmiedeeisen gedenke ich u. a. eines in sehr schöner spätgotischer Linie entworfenen Kronleuchters; ferner eines unlängst entstandenen, farbig behandelten, und mit gehämmerten Messingtafeln geschmückten Kriegerepitaphs.

Der vielen Buschmeyerschen Werken eigene Reiz der Farbe, verbunden mit Reichtum der Erfindung, kommt in besonderem Maße bei seinen größeren Arbeiten zur Geltung. Gleichzeitig entwickeln sie hervorragende raumschmückende Eigenschaften. So verschiedene Ausmalungen kirchlicher und weltlicher Innenarchitekturen. So ferner

seine Gobelins, von denen wir einen hier abbilden (S. 60). Die Stilauffassung zeigt altflandrischen Einschlag, der doch an der richtigen Grenze haltmacht, den Figuren Lieblichkeit verleiht und sie vor Weichlichkeit schützt. Besonders schön ist die Bordüre mit ihren Pflanzenmotiven. Das Ganze bekundet Vertrautheit mit der stilistischen Besonderheit der Gobelintechnik. Buschmeyers Entwürfe für Glasmalereien verstehen es, sich dem Charakter der zu schmückenden weltlichen und kirchlichen Räume feinstens anzupassen. Man vergleiche die Verschiedenheit in der Auffassung des in Linie, Farbe, Art und Stil der Zeichnungen frühmittelalterlichen Rosenfensters (Abb. S. 65), des Fensters für eine gotische Kirche (Abb. S. 66) und des eleganten, dabei kraftvollen Entwurfes für ein Fenster in einem öffentlichen Gebäude (Abb. S. 67). Drei Aufgaben, drei Lösungen, jede charakteristisch verschieden und jede in ihrer Art einwandfrei. Doering



FRANZ BUSCHMEYER, EXLIBRIS

AUS EINEM BRIEFE EINES WESTDEUTSCHEN KÜNSTLERS

»Es ist also ein von mir in einem Briefe von 1918 geäußerter Wunsch betr. Einrichtung von Diözesanabteilungen von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst inzwischen [1]) teilweise verwirklicht worden, indem der Sache in den Satzungen der Boden bereitet ist. Die Verwirklichung der Einrichtung ist ein brennendes Bedürfnis. In den Richtlinien der Diözesangruppen müßte allen Sonderbestrebungen lokaler und egoistischer Art ein Riegel vorgeschoben werden ...

Die Kirche hat im ganzen das denkbar größte Interesse daran, daß sie in der Kunst wieder die Führung in die Hand bekommt, und der einzig mögliche Weg ist die Sammlung und Organisation der treugläubigen fähigen Künstler... Alle Geschehnisse haben einen folgerichtigen Zusammenhang. Von wo aus ist Besserung zu erwarten? Nicht vom Staate, nicht von der Regierung, zunächst auch nicht von der Kirche als Gemeinschaft so sehr, als von der Einkehr, von der Verinnerlichung jedes einzelnen Christen, einschließlich des Geistlichen. Sind hier die Quellen entsandet, dann werden die Wasser neuen Lebens wieder sprudeln und sich zu einem mächtigen Strome vereinigen, der alles im bürgerlichen, politischen und künstlerischen Leben erneuert. Also muß auch die christliche Kunst von innen heraus, aus einer gläubigen Gesinnung erneuert werden. Kunsttechniker haben wir genug. Nirgends fand ich jemals den folgerichtigen Zusammenhang der Dinge vollkommener, als hinsichtlich der Weltanschauung und der Erzeugnisse der Künstler, namentlich bei Behandlung biblischer Stoffe.

Es ist ein gar zu naiver Irrtum, wenn man sagen hört, es komme in erster Linie darauf an, daß der Künstler etwas könne, daß er die Form beherrsche; über das übrige werde schon der Klerus wachen. Selbstverständlich muß der Künstler, der sich an die christliche Kunst heranwagt, zunächst ein starker Künstler sein; aber stellt er seine Kraft nicht mit Begeisterung in den Dienst Gottes, so entbehren seine Werke der christlichen Seele und können ihren Zweck nicht recht erfüllen. Ist der Künstler in seiner Weltanschauung neutral oder gleichgültig, so muß

[1]) Der Brief wurde am 17. April 1921 an den Redakteur geschrieben. — D. R.

FRANZ BUSCHMEYER

Text S. 64

RADFENSTER, UNAUSGEFÜHRTER ENTWURF

er sich von vorneherein sagen, daß er für die religiöse Kunst keinen Beruf hat. Doch neutral ist ein Künstler selten, wohl aber ist der Klerus nicht gefeit vor Täuschungen hinsichtlich der Gesinnung von Künstlern, die gerne auch von der Kirche Aufträge haben möchten...

Die Kunst ist vielseitig und einer erlebt nicht alles. Die verschiedenen speziellen Fachleute[1]) müssen auch durch Mitteilung ihrer Erlebnisse, jeder in seiner Art, vor der Öffentlichkeit in die Tiefe gehen, die Tiefen aufgraben; die Breite kommt durch die Vielheit der Fachleute von selbst. Den Ausführungen der besten Kunstwissenschaftler haftet doch immer ebensosehr das Nichterlebtsein an, wie das Schwanken der Überzeugung und damit der Mangel an Überzeugungskraft, namentlich, soferne es das Kunstformale betrifft. Der Verkehr und die Be-

[1]) D. h. Künstler. Verfasser hat vorgeschlagen, daß die Künstler ungehemmt in der »Christlichen Kunst« ihre Anschauungen vortragen und verfechten müßten, ein Vorschlag, auf dessen Schwierigkeiten und Gefahren der Redakteur in der Antwort hinwies. Gerne steht diese Zeitschrift jedem, der etwas Rechtes zu sagen weiß, besonders auch den Künstlern, offen, soweit es der Zweck der Zeitschrift und der verfügbare Raum, der Wiederholungen und Wortgeplänkel ausschließt, möglich machen. — D. Red.

Text S. 64

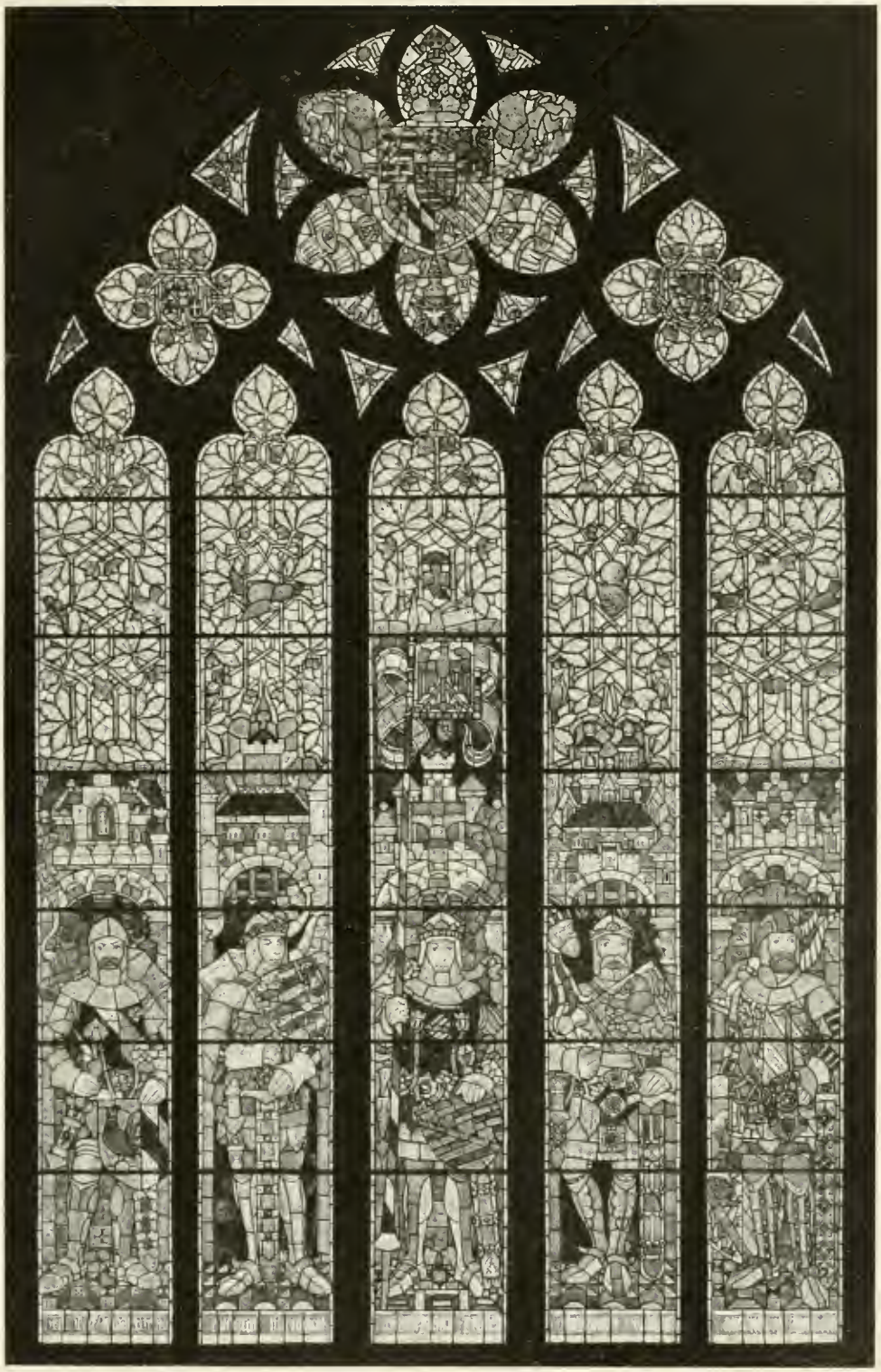
FRANZ BUSCHMEYER (ERFURT) MARIÄ KRÖNUNG
In der Severikirche zu Erfurt. Ausgeführt von Hans Lueg, Osnabrück

nicht durch sachliche Zweckmäßigkeit bestimmt, wie persönliche Freundschaft, äußerer Erfolg der Künstler, Entfernungen, Beziehungen und dergl., solange nicht den dazu geeigneten Künstlern ganz allgemein Gelegenheit gegeben ist, selbst in der Zeitschrift ihre Meinung zu äußern. Gegen eine Überwachung solcher Äußerungen durch den Redakteur wird gewiß niemand etwas einzuwenden haben. . .

Gerechtigkeit und Aufrichtigkeit bilden das Fundament aller Dinge höherer Art, die wir erstreben sollen. In Politik, Handel und Wandel ist dieses Fundament verschwunden. Selbst in der christlichen Kunst ist es erschüttert; denn weit verzweigt ist das Netz, welches gewebt ist aus Beziehungen und Zusammenhängen unsachlicher Art, in welches Kunsturteile, Auftragserteilungen, amtliche Befugnisse, öffentliche Meinungen und alle wichtigen Dinge verstrickt sind; ein Gewirr, welches sich zu einem fast hoffnungslosen Zustand entwickelt hat infolge der verworrenen Weltanschauung in Künstlerkreisen und der ebenso verworrenen Kunstanschauungen in Kreisen des Klerus. Durch Aussprachen in den Diözesangruppen könnte ungeahnter Nutzen gestiftet werden, sowohl hinsichtlich Klärung der Meinungen innerhalb der Künstlerschaft über religiöse Dinge und den kirchlichen Geist in der christlichen Kunst, als auch zur besonderen Belehrung der Geistlichkeit über Kunst und Kunsttechnik. . .

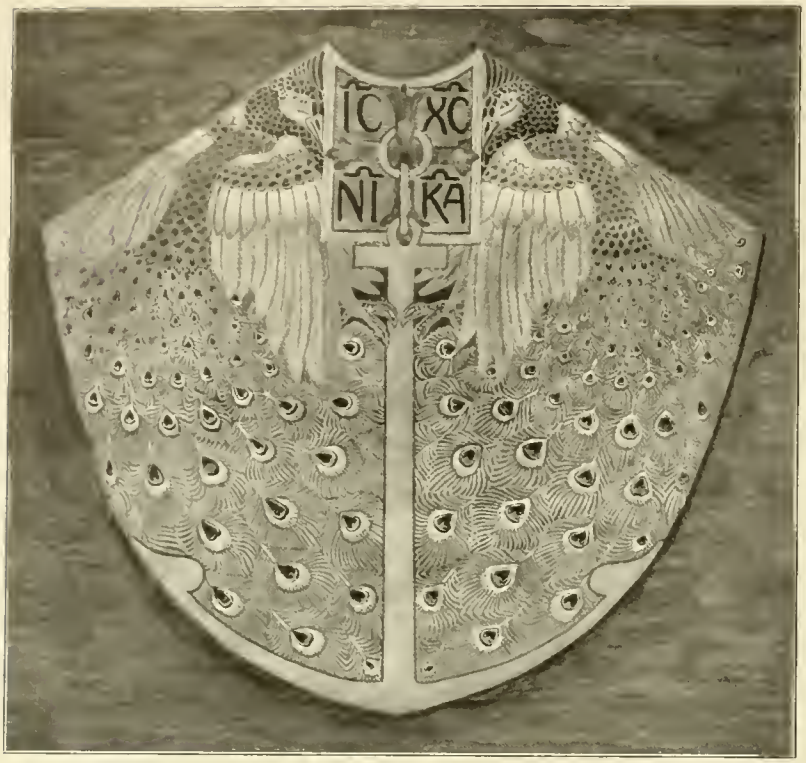
Zu Zeiten vergangener großer Kunstepochen nannten sich die besten Künstler »Meister« und die Jungen waren Lehrbuben und Gesellen. Solch ein gesunder Meister würde gewiß heutigentags mit geballter Faust zwischen die Lehrbuben und Gesellen fahren und die Gärung zur Klärung bringen.

Jehrungen zwischen Kunstwissenschaftlern und Künstlern sind durch Zufälligkeiten, Von Zufälligkeiten halte ich nicht viel und das tun alle die nicht, die durch die



FRANZ BUSCHMEYER — HERALDISCHES FENSTER

Entwurf für ein öffentliches Gebäude. Nicht ausgeführt. — Text S. 64



FRANZ BUSCHMEYER ENTWURF ZU EINER KASEL

Text S. 62

Schule der Tradition gegangen sind. Für die Klärung und Weiterentwicklung der Kunst hat es meines Erachtens keinen Wert, wenn ein Schwarm von Phantasten und Wirrgeistern in einem Meere von Gestaltungs-Möglichkeiten und -Unmöglichkeiten voraussetzungslos herumplätschert; sondern in der Vereinigung aller Kräfte auf einem, wenn auch noch so breiten, Wege liegt die einzige Hoffnung.

Auch ich verkostete in den Jahren meines Studiums an Kunstgewerbeschule und Akademie reichlich die Strömung jener Zeit und ihre Irrungen. Wie ein in fremde Lande verschickter Unerfahrener fühlte ich mich, bis ich mich wieder auf die Tradition besann und nun selbständig forschte. Allerdings zog mich dann die alte Kunst so stark an, daß ich zunächst zu früh vom Naturstudium abkam. Über alle Irrungen aber leitete mich mein fester Halt an der klaren Weltanschauung hinweg. Erst jetzt in späteren Jahren spüre ich Befreiung. Ich habe mich zur Erkenntnis durchgerungen, daß eine durch alle Epochen der Kunstgeschichte als Kunstelement hindurchgehende, fein verzweigte Gesetzmäßigkeit doch eine Freiheit gestattet, welche bei nie ermüdendem Studium in Natur und Kunst die vielseitigste und höchste Entfaltung aller individuellen Kräfte begünstigt. Aber ist denn dieser dornenvolle Umweg der Entwicklung, der nicht alle Suchenden das Ziel finden läßt, für jeden nötig? Leider scheinen sich die den deutschen Künstlern wohlgesinnten Geistlichen des Auslandes nicht an deutsche Künstler und nicht an ihre Sachwalterin, die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, zu wenden, sondern an die durch Reklame ihnen bekannten Kunstanstalten, und letztere dürften bei ihren Umfragen immer noch einen Schuster finden, der ihnen die Arbeiten billiger macht... Künstler in gesicherter Lebensstellung sollten tatkräftig für das allgemeine Wohl der christlichen Kunst eintreten, ohne an den eigenen Interessenkreis zu denken, der übrigens nicht zu kurz kommt, wenn man für das große Ganze eintritt.«

IMMACULATA VON FR. FUCHS

Die farbige Beilage dieser Nummer zeigt die befriedigende und hochinteressante Lösung einer in jeder Hinsicht sehr schwierigen Aufgabe wieder: in die bei größeren Altarbildern ungebräuchliche Form eines Ovals war eine Einzelfigur zu stellen und diese hatte ein Thema zu veranschaulichen, das nach der künstlerischen Seite immer schwer zu bewältigen ist, wenn man ein neues Motiv finden will, die Unbefleckte Empfängnis. Das Offizium des Festes bietet zur Verwertung die Symbole der Sonnengloriole, des Sternenkranzes, des Mondes, der Bekrönung. Hier ist noch das Ährenkleidmotiv und die Lilie verwendet. Wegen der Form des Altares war von einer Stehfigur abzusehen, weil eine solche die hier zu vermeidende Vorherrschaft der Vertikallinie gebracht hätte, während zwingende künstlerische Rücksichten die Aufnahme von Horizontalen in die Komposition forderten. Solche durchqueren die Bildfläche wiederholt, während die weiße Masse des Gewandes Mariens eine kräftige Konzentrierung bewirkt und die Silhouette der Gestalt auf das Oval des Randes vorbereitet. Sehr feierlich wirkt der Farbendreiklang. — Franz Fucht ist am 31. August 1868 zu Hall in Tirol geboren. Das Gemälde befindet sich in der Herz-Jesu-Basilika seiner Heimat.

GEORG BUSCH (MÜNCHEN) HL. HEINRICH UND HL. KUNIGUNDE

Marmorgruppe über einem Seitenaltar der neuen St. Ottokirche in Bamberg. — Vgl. Text im XII. Jahrgang, Beil. S. 29

GEORG BUSCH, HL. KUNIGUNDE BEIM ORDALE UND TOD DES HL. HEINRICH
Am rechten Seitenaltare in der Ottokirche zu Bamberg. — Text S. 74

NEUE BILDWERKE VON GEORG BUSCH

ZUM 60. GEBURTSTAGE DES KÜNSTLERS AM 11. MÄRZ 1922

(Abb. S. 69—92)

Wer all die Mühen, Sorgen und Lasten kennt, die Prof. Busch in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. und durch Herausgabe der Monographien »Die Kunst dem Volke« erwachsen, könnte allen Ernstes zweifeln, ob dabei noch einigermaßen fruchtbares künstlerisches Schaffen möglich sei. Man möchte glauben, daß eine solche Hingabe an äußere, oft recht widerwärtige Geschäfte die Ruhe und Sammlung nicht mehr aufkommen ließen, die doch gerade für religiöse und kirchliche Kunst Grundvoraussetzung zu sein scheinen.

In der Tat wären wohl die allermeisten Künstler unter solchen Bedingungen zur Unfruchtbarkeit verurteilt, zum mindesten aber würden ihre Werke hohen und höchsten Anforderungen nicht mehr gerecht werden. Bei Busch ist es anders. Es leben in ihm gewissermaßen zwei Menschen, ein unermüdlicher Organisator und ein ebenso unermüdlicher Künstler, von denen sich der eine um die Angelegenheiten des andern nicht kümmert: das Problem der Doppelpersönlichkeit in neuer Beleuchtung.

Den Lesern dieser Blätter und den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist Busch ein alter Vertrauter, und die Grundlinien seiner Kunst sind ihnen wohl bekannt[1]). Diese Grundlinien sind ein maßvoller, an der Naturwahrheit orientierter Idealismus, der die heute so verpönte Schönheit sucht. Mag sein, daß dieses Kunstprinzip leicht der Gefahr, in Flauheit auszuarten, unterliegt, Busch wußte dieser Gefahr fast immer aus dem Wege zu gehen, und nicht selten erhebt sich der Künstler sogar zu großer Kraft und Eindringlichkeit der Charakteristik, z. B. im hl. Paulus von 1902. Busch liebt nicht gebrochene, sondern fließende geschwungene Linien. Dabei bleibt er, auch wo eine barocke Umrahmung und Umgebung mehr Zergliederung im einzelnen erwarten lassen möchte. Niemand empfindet das als Mangel, denn die starke Künstlerkraft wußte mit sicherem Gefühl harmonischen Ausgleich zu schaffen. Genau so verhält sich der Meister, wo eine

[1]) Eine Biographie erschien im VIII. Jahrg. dieser Zeitschr., S. 145—180.

romanische oder gotische Umrahmung mehr starre oder geknickte Formen nahelegen könnte. Nur ein Stilfanatiker wird sich daran stoßen, daß der Künstler es verschmäht, seine Stilbildung von außen zu empfangen. Beim echten Künstler ist Stil eine innere Angelegenheit.

Das größte Werk, das Busch in den letzten Jahren geschaffen hat, — wohl sein größtes überhaupt — ist das Herz-Jesu-Altarwerk für die Bonner Elisabethkirche (Abb. S. 72 u. 73). In der Mitte sitzt der Heiland mit ausgebreiteten Händen auf überwölbtem Thron[1]). Das Herz auf der Brust ist nur schwach erhöht und mit Ornamenten umrankt, die einzige Art, dieses Symbol bei nicht streng stilisierten Gestalten künstlerisch einigermaßen erträglich zu machen. Rechts und links vom Herrn sind in je drei Teilen knieende Heilige als Vorbilder der Herz-Jesu-Verehrung dargestellt. Es sind nicht weniger als 37 Figuren. Da kann sich auch der Laie schon einen Begriff von der Größe und Schwierigkeit der Aufgabe machen. Handelte es sich doch darum, die durch die knieende Stellung schon sehr eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten aufs äußerste auszunutzen, ohne die Einheit zu gefährden, die zahlreichen Köpfe mit eigenem Leben zu erfüllen und den Ausdruck andächtiger, glühender Hingabe in möglichst vielen Abstufungen wiederzugeben. Ist diese Aufgabe gelungen? Man wird die Frage freudig bejahen, ohne darum alle Vorbehalte zu unterdrücken. Wie fein gegliedert und mit künstlerischer Freiheit gestaltet ist die Nonnengruppe links! Wie lebhaft ist die rhythmische Bewegung auf der rechten Seite, angestimmt durch das in weitem Bogen gespannte Kleid der hl. Jungfrau. Unwiderstehlich reißt sie die ferner liegenden Gruppen mit sich, bis sie bei der Figur des hl. Bischofs Maternus durch einen scharfen Gegenruck zum Stillstand kommt. Man mache einmal den Versuch und verdecke mit der Hand das Kleid Mariens. Sofort verlieren alle anderen Figuren vieles von ihrer gespannten Zentripetalkraft, ein Beweis, wie oft ein einziges glücklich erfundenes Motiv eine Menge von Einzelheiten in seinen Rhythmus zwingt. Auf der linken Seite sind die drei Takte des Themas — die Lisenen bilden gewissermaßen die Taktstriche — mehr voneinander geschieden, auf der rechten verschmelzen sie besser ineinander durch glückliche Synkopierungen; links ist die Tiefengliederung in zwei Schichten zerlegt, rechts ist sie eine reichere und mannigfaltigere; hier beleben auch Kinder verschiedenster Altersstufen Komposition sowohl wie Stimmung, während sich links nur erwachsene Gestalten finden. Der seelische Ausdruck erreicht seinen stärksten Grad wohl in der wundervollen Figur des hl. Vinzenz von Paul, während er vielleicht am ruhigsten in der Mittelgruppe links wirkt. Diese und die benachbarte Apostelgruppe sind auch an Bewegungsmotiven am wenigsten reich. Aus all diesen Gründen dürfte wohl der rechten Seite der Vorzug gebühren. Voll Hoheit und Güte ist die Gestalt des Herrn. Sein Antlitz hat der Künstler mit Absicht stark typisch geformt. So mag jeder sein eigenes Christusideal hineinlegen. Meisterlich ist die Art, wie Busch die Wirkung des gewaltigen Bildwerkes durch sparsamste Farbentönung zu erhöhen wußte. Nur Christus selbst bekam stärkere Klangfarben, alles übrige ist nur leicht angetuscht und läßt die angenehme Faserung des Holzes durchscheinen.

Ein anderes großes Werk, das allerdings schon weiter zurückliegt, ist der Kreuzweg in der Münchner St. Paulskirche (1906—12). Die reichen gotischen Rahmen sind vom Erbauer der Kirche, Prof. Dr. Georg v. Hauberrisser, entworfen. Dem Bildhauer wurde dadurch das ohnehin schwierige Problem nicht erleichtert, und man hat tatsächlich bisweilen das Gefühl, daß Rahmen und Bildwerk nicht völlig in eins zusammenschmelzen. Da die Rahmen in Hochformat gehalten sind, der Bildhauer dagegen oft auf Breitenkomposition angewiesen war, entstehen manchmal Lücken, die auch der für den Bildhauer mehrfach recht unbequeme Mittelbaldachin nicht ganz zu verschleiern vermag. Busch hat alles getan, um die Hemmungen zu überwinden, und es ist nicht seine Schuld, wenn das nicht immer gelang. Als Beispiele bringen wir in Abbildungen die 1., 11. und 13. Station. Christus wird zum Tode verurteilt (Abb. S. 75): Der Mittelbaldachin des Rahmenwerks hebt die Gestalt des Herrn, der in ruhiger Majestät vor seinem Richter steht, sehr wirksam heraus. Links der römische Prachtkopf des Pilatus mit einem Zug von Mitleid und Furcht, hinter ihm ein kräftiger Soldat in halb neugierigem, halb unwilligem Zuwarten. Rechts vom Herrn eine packende Dreiergruppe schmähender Juden voll dramatischen Lebens. Die Versuche, mäßig zu gotisieren, die sich noch in manchen Einzelheiten dieser

[1]) Vgl. den Bericht im vor. Jahrg., Beil. S. 22.

GEORG BUSCH

DAS BEGRÄBNIS CHRISTI

Rückseite. Vgl. die Abb. der Vorderseite im X. Jahrgang nach S. 16

GEORG BUSCH — VOM HERZ-JESU-ALTAR FÜR DIE ELISABETHKIRCHE IN BONN (EVANGELIENSEITE)

Text S. 70

GEORG BUSCH — VOM HERZ-JESU-ALTAR FÜR DIE ELISABETHKIRCHE IN BONN (EPISTELSEITE)

Text S. 70

ersten Station finden, hat Busch später mit Recht unterlassen. — Christus wird ans Kreuz genagelt (Abb. S. 76): Eine ganz eigenartige Darstellung. Der Herr ist mit Stricken an das bereits erhöhte Kreuz gebunden, und nun beginnen die Schergen von rückwärts ihr grausames Werk. Mag sein, daß wohl niemand die Annagelung auf solche Weise vollziehen würde, künstlerisch erreicht der Meister dadurch eine sehr geschickte Füllung der Raumteile. Freilich bleibt so die Gruppenbildung der Struktur des Rahmens verpflichtet und auf seine Mitwirkung angewiesen. Vor der schauerlichen Musik der Hammerschläge haben Maria und Johannes in namenloser Qual die Hände an die Ohren gepreßt und das Antlitz abgewendet; nur Magdalena, an die sich die hl. Jungfrau lehnt, blickt vertrauensvoll zum Herrn empor. Ob das Antlitz des Herrn nicht eine noch schärfere Ausprägung des Schmerzes vertragen hätte, bleibe dahingestellt. Es ist diese Zurückhaltung bei Busch nicht Mangel an Ausdruckskraft, sondern Grundsatz. — Kreuzabnahme (Abb. S. 77): Der aufmerksame Beobachter wird gerade bei dieser Station den harmonischen Ausgleich zwischen den Formen des Rahmens und denen der Figurengruppe vermissen. Das zierliche gotische Rankenwerk will nicht recht zu den großen Linien der ganz prächtigen, festgeschlossenen Gruppe passen. Aber Busch hatte ganz recht, daß er sich seinen ausgezeichneten Kompositionsgedanken durch die Rücksicht auf den Rahmen nicht verderben ließ.

Das innerlich Größte, das Busch bisher geschaffen hat, möchte ich — vom herrlichen Denkmal des Bischofs Valentin Riedel abgesehen — in der für Bamberg gefertigten Gruppe des Kaisers Heinrich des Heiligen und der hl. Kunigunde erblicken (Abb. s. Sonderbeil.). Die vereinfachte Formgestaltung hat sich hier zu wuchtiger Monumentalität emporgereckt [1]). An Stelle der losen Spannungen, die der von Busch sonst bevorzugte verfeinerte Naturalismus mit sich bringt, ist straffe Bogenspannung getreten; die Figuren sind mehr gebaut als gebildet und, obgleich der Meister alte Bildnisse der beiden Heiligen benützt hat, mehr Typen als Individuen, nicht so sehr Herrscher als Symbole des Herrschens, Symbole auch von Mann und Weib: der Mann, fest und aufrecht, den Blick nach vorn gerichtet, das Weib schmiegsam mit dem Blick nach oben, Wille und Gemüt, Verstand und Herz. Auch die beiden zum Gesamtwerk gehörigen Seitenreliefs »Kunigunde schreitet, um ihre Keuschheit zu beweisen, über glühende Kohlen« und »Tod des hl. Heinrich« (Abb. S. 69) nehmen, obwohl schon etwas in gelockerte Formen überleitend, noch Teil an dem großen Zug. Im Bamberger Dom finden sich auch Reliefdarstellungen der beiden Themen von der Hand Riemenschneiders. Wer Gelegenheit hat, versäume nicht, die Arbeit des modernen Meisters mit der des alten zu vergleichen.

Als Schöpfer von Bischofsdenkmalen hat sich Busch längst einen berühmten Namen gemacht. Das in seiner ergreifenden Schlichtheit und Einfalt so mächtig wirkende des Bischofs Valentin Riedel habe ich eben erwähnt [1]). Für diese Besprechung kommt nur das des Bischofs Konrad Martin von Paderborn in Betracht. Einen Entwurf in Form eines Epitaphs zeigt Abbildung S. 78. Zur Ausführung kam jedoch ein anderer Entwurf (Abb. S. 79). Der Aufbau der knieenden Bischofsfigur ist pyramidenförmig. Was aber hat der Künstler aus diesem so einfachen Motiv gemacht! Wie angenehm sind die starren Dreieckslinien unterbrochen und einem höheren als dem mathematischen Gesetz untergeordnet! Wie zielsicher geleiten die mächtigen Faltenkurven des Pluviale den Blick zum Antlitz, das in tiefe Betrachtung des Gekreuzigten versunken ist [2]).

Den Bildnisplastiker, losgelöst von monumentalen Absichten, zeigt das ausdrucksvolle Profil des jetzigen Bischofs von Regensburg, Exzellenz Antonius von Henle (Abb. S. 81). Auch die Bildniskunst unseres Meisters liegt durchaus auf der Linie seines gesamten Schaffens, das nicht ausgesprochen psychologisch abgestimmt ist wie das eines Samberger, sondern auf maßvoller Realistik fußt. Die Berechtigung eines solchen Standpunktes ist unbestritten, ganz abgesehen davon, daß sie dem Auffassungsvermögen der meisten mehr liegt als eindringliche Seelenzerfaserung.

Ein Zug herber Größe geht durch die Statue des hl. Joseph mit dem Jesusknaben, die Busch für das Gymnasium St. Stephan in Augsburg 1908 gefertigt hat. Wie der

[1]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., Beil. S. 29, ferner 25. Jahresmappe der D. Ges. f. chr. Kunst, 1917.

[1]) Abb. im VIII. Jahrg., S. 170.

[2]) Vgl. 25. Jahresmappe der D. Ges. f. chr. Kunst, 1917. Busch erhielt den Auftrag infolge eines Wettbewerbes.

GEORG BUSCH — I. KREUZWEGSTATION: CHRISTUS VOR PILATUS

Holz. In St. Paul zu München. — Text S. 70

GEORG BUSCH

XI. KREUZWEGSTATION: ANNAGELUNG

Holz. In St. Paul zu München. — Text S. 74

GEORG BUSCH — XIII. KREUZWEGSTATION: KREUZABNAHME

Holz. In St. Paul zu München. — Text S. 74

GEORG BUSCH SKIZZE ZU EINEM EPITAPH

Für Bischof Konrad Martin, Paderborn. — Text S. 74

Meister die Neigung des kraftvollen männlichen Hauptes in mächtigem Bogen weiterleitet, ist eine plastische Erfindung ganz köstlicher Art. Nichts ist in diesem Bildwerk von jener Süßlichkeit, die bei neueren Josephsdarstellungen wie ein Erbstück weitergeht und auch im Josephskopf des Bonner Herz-Jesus-Bildes noch einen leisen, wenn auch nicht unangenehm wirkenden Nachklang findet. Die Empfindungsweise des Meisters zeigt sich in ihrem polaren Gegensatz, wenn wir dieser Josephsgestalt voll männlicher Würde die liebenswürdige Madonnenstatue gegenüberstellen, die Busch 1913 für den Prinzen Johann Georg von Sachsen geschaffen hat (Abb. S. 85). Die denkbar einfachste Gestaltung der unteren und die reich differenzierte der oberen Teile legt den Vergleich mit einer Blüte am Stengel nahe[1]). Rührend anmutig ist der Zug menschlicher Mutterliebe, nie aber streift der Liebreiz die Grenze des Sentimentalen. Der Zug des Mitleidens mit der armen Menschheit, der das liebliche Antlitz der Schutzmantelmadonna (Abb. S. 84) durchwärmt, zeigt eine edle Mischung von Anmut und seelischer Ergriffenheit. Sehr geschickt ist die Figur in den Kreis hineinkomponiert[2]).

Unsere Abbildungen zeigen noch etliche kleinere religiöse Werke des Meisters: einen hl. Johannes Nepomuk[3]), eigenartig aufgefaßt mit gesenktem Haupt und auf der Brust gekreuzten Händen, wodurch das Festhalten des Geheimnisses treffend versinnbildet ist (Abb. S. 82), einen knieenden, in Betrachtung versunkenen hl. Aloisius[4]), in einem großen Kurvenzug komponiert (Abb. S. 86). Das Kruzifix (Abb. S. 87) zeigt, daß dieses tausendfach abgewandelte Thema auch heute noch originell durchgeführt werden kann, ohne gewaltsame Verrenkungen und andachtstörende Übertreibungen.

An neueren Grabmälern finden wir ein Bronzerelief aus dem Jahre 1906 (Abb. S. 83). Der Verstorbene, dem es gewidmet ist, war Inhaber eines Wechselgeschäftes mit dem Taufnamen Matthäus. Sehr sinnvoll hat darum Busch die Szene dargestellt, wo Christus den hl. Matthäus von der Zollbank weg zu seiner Nachfolge berief. Darüber thront Gott Vater von Engeln umgeben. Die künstlerische Behandlung erinnert unwillkürlich an das Tucherepitaph im Regensburger Dom von Peter Vischer, obwohl die Durchführung ganz und gar selbständig ist. Ein einfaches Steindenkmal und ein größeres mit der stehenden Bronzefigur des Heilandes (Abb. S. 89) empfehlen sich durch ihren mustergültigen Aufbau und das einträchtige Zusammenwirken von Architektur, Figurenplastik und Ornament. Für

[1]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., Beil. S. 29.
[2]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., S. 29.
[3]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., S. 29.
[4]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., S. 30.

GEORG BUSCH GRABDENKMAL DES BISCHOFS KONRAD MARTIN VON PADERBORN

Text S. 74

die Münchener Filiale der Deutschen Bank und für die Mettener Studienkirche hat Busch Erinnerungstafeln an die Opfer des Krieges gefertigt, die in ihrer allem Prunk abholden Einfachheit als Muster für ähnliche Gedenkzeichen gelten dürfen. Während auf der ersteren die christliche Hoffnung schweigt, die Trauer um so lauter spricht, ist die Mettener Tafel vom übernatürlichen Trostgedanken in der mächtigen Gestalt des siegreichen heiligen Michael gekrönt (Abb. S. 91 und S. 88). Den Zug demütiger Ergebung in den Willen des himmlischen Vaters wußte der Künstler dem Antlitz des dornengekrönten Heilands aufzuprägen, das in wirkungsvoller Reliefkomposition das Grabmal Pembaur in Dresden schmückt (Abb. S. 92).

Zu profanen Arbeiten kommt Busch leider nur selten, obwohl er seine hervorragende Begabung dafür schon oft bewiesen hat. Der Herkulesbrunnen in Augsburg, liebenswürdige Genreszenen wie das Vaterunser, das betende Mädchen, der Schreihals erfreuen sich verdienter Beliebtheit. Aus den letzten Jahren liegen die prächtigen kraftstrotzenden Arbeiterdarstellungen aus dem Grabmal eines Fabrikdirektors vor (Abb. S. 90). Sie zeigen, daß Busch auch ausgesprochen realistisch bilden kann, wo es im Sinn der Aufgabe liegt [1]).

Am 11. März hat der Meister das sechste Jahrzehnt seines Lebens beendet, aber seine Schaffenskraft zeigt noch die Lebendigkeit eines Dreißigjährigen. Die Revolutionsstürme der neuen Kunst haben ihn allerdings nicht in ihre Wirbel zu ziehen vermocht. Er überläßt das Wegesuchen anderen und mag sich freuen, daß er auf seinen Wegen zu seinem Ziel gelangt ist, zu einer Form der kirchlichen Kunst, die sich auf fester Tradition und scharf umrissener Welt- und Lebensanschauung gründet, dabei aber auch das Neue vorurteilslos prüft und das Beste davon behält. Josef Kreitmaier S. J.

DIE KIRCHLICHEN VORSCHRIFTEN ÜBER DIE AUSSTATTUNG DES ALTARS UND TABERNAKELS

Es atmet ein so zartes ästhetisches Empfinden und eine so ehrfurchtsvolle Frömmigkeit aus den Anordnungen der Kirche über Altar und Tabernakel, daß sie es verdienen, den Künstlern wie dem Klerus klar und nicht abgeschwächt zum Bewußtsein gebracht zu werden.

1. Der Altartisch muß bedeckt sein mit drei Leinentüchern. Die zwei unteren bedecken nur die Tischfläche und können aus einem einzigen doppelt gelegten Linnen bestehen. Das obere Linnen jedoch muß auch auf beiden Seiten auf den Boden herabfallen. Diese vielfach nicht beachtete Vorschrift ist auch im neuen Meßbuch (ed. typ. 1920 Rubr. gen. XX) wiederum eingeschärft (vgl. Caer. Ep. 1, 12, 11, R. D. n. 4029). Holz- oder Metalleisten über den Altartüchern rings um die Mensa sind ausdrücklich verboten (Caer. Ep. 1, 12, 11), auch bei uralter Gewohnheit (R. D. n. 4253). Die Vorderseite des Altars und bei frei stehenden Altären auch die Rückseite soll, soweit es geschehen kann, geschmückt sein mit dem Antependium von der Farbe, wie sie dem Fest oder Offizium zukommt. Der Stoff desselben soll nicht in Falten herabhängen, sondern straff auf einem Rahmen aufgespannt sein (Caer. Ep. 1, 12, 11,). Beim Bau des Altars ist die Einrichtung zu treffen, daß das Antependium auf möglichst einfache und bequeme Art von der Seite eingeschoben werden kann. Weil bei verschiedenen Anlässen während des Gottesdienstes, z. B. nach der Kerzenweihe an Lichtmeß, nach der Taufwasserweihe am Karsamstag an Stelle des ursprünglichen violetten Antependiums das weiße zu treten hat, ist Vorsorge zu treffen, daß das letztere von Anfang an hinter dem violetten angebracht werden kann (Caer. Ep. 2, 16, 16; 2, 27, 1, Memoriale Rituum ed. typ. 1920 tit. 1, cap 1, 1 vgl. tit. 6, cap. 1), das Antependium ist nicht strenge geboten; aber es kann kein Zweifel bestehen, daß durch dasselbe mit seiner nach Zeit und Tag wechselnden Farbe die Altäre in wirkungsvollster Weise geschmückt werden.

2. Auf dem Altar, d. i. unmittelbar auf dem den Altartisch deckenden Leinen ist der Platz für das Altarkreuz und die Leuchter (Caer. Ep. 1, 12, 11). Bei jeder Meßfeier müssen wenigstens 2 Leuchter zugegen sein, bei Ämtern an gewöhnlichen Tagen und beim Requiem 4, beim Hochamt 6, beim bischöflichen Pontifikalamt 7. Mehrarmige Leuchter sind verboten. Viele Leuchter auf dem Altar aufstellen und nur wenige derselben anzünden, verrät wenig ästhetischen und wenig frommen Sinn. Zur feierlichen Aussetzung des Allerheiligsten beim vierzigstündigen Gebet sind insgesamt wenigstens 20 brennende Kerzen vorgeschrieben. Je 2 rechts und links vom Aussetzungsthronus ev. auf Armleuchtern, je 3 und 3 rechts und links wie sonst

[1]) Vgl. den Bericht im XIII. Jahrg., Beil. S. 45.

GEORG BUSCH EXZELLENZ BISCHOF ANTONIUS VON HENLE IN REGENSBURG
Marmorbüste. — Text S. 74

und nochmals etwas höher je 4 und 4, dazu 2 Kerzen auf großen Kandelabern vor dem Altar (Instr. Clem. § 6). Eine bessere Verteilung läßt sich vom Standpunkt der Ästhetik aus kaum treffen. Für die weniger feierliche Aussetzung in der Monstranz beim ewigen Gebet können vom Bischof für sehr arme Kirchen bereits 12 Kerzen als genügend erklärt werden (R. D. n. 3480). Für die private Aussetzung, d. i. die Aussetzung im Speisekelch, sind 6 Kerzen nötig und genügend (Decr. auth. Vol IV p. 22). Gemäß dieser Bestimmungen hat der Bischof über die Zahl der Kerzen zu entscheiden (R. D. n. 4253).

Das Altarkreuz und die Leuchter sollen in besonders kunstvoller Weise hergestellt sein aus Silber, Erz, vergoldetem Kupfer, beim Requiem und am Karfreitag aus Holz. Die Leuchter sollen nicht gleichmäßig hoch sein, sondern nach außen an Höhe abnehmen.

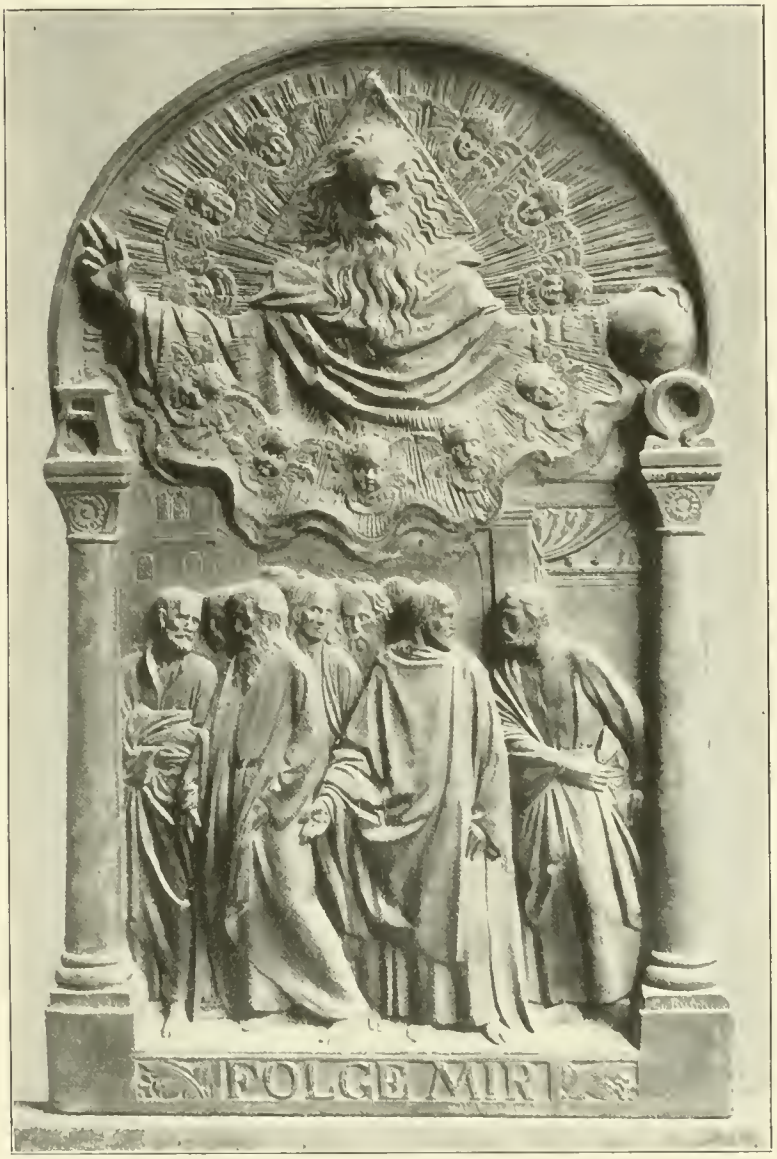
GEORG BUSCH HL. JOHANN NEPOMUK

Text S. 78

Gleichhoch mit den niedrigsten oder äußersten Altarleuchtern sollen die der Akolythen sein (Caer. Ep. 1, 12, 19). Das Postament, auf dem der Kreuzesbalken sich erhebt, sei wie ein Altarleuchter gearbeitet und habe genau die gleiche Höhe wie die höchsten Altarleuchter. In dieser Höhe beginne der Vertikalbalken des Altarkreuzes emporzusteigen, die Spitze des Kreuzes überrage die Höhe der Kerzen (Caer. Ep. 1, 12, 11). Die Vorschrift über die Höhe des Altarkreuzes gilt als graviter obligans; auf jeden Fall muß das Kreuz vom Priester und Volk während der Meßfeier bequem gesehen werden können. Nach einem Erlaß des Kardinalvikars für Rom muß der Längsbalken des Kreuzes, abgesehen vom Fußdesselben, wenigstens 40 cm, der Querbalken wenigstens 22 cm betragen.

Wenn in einer ganzen Diözese die Vorschrift über die verschiedene Höhe der Altarleuchter nicht durchgeführt ist, dürfen die bisherigen Leuchter beibehalten werden, weil in diesem Fall die gegenteilige Gewohnheit entschuldigt (R. D. n. 3057, 7). Es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß das über die nach außen sich verjüngenden Leuchter emporragende Altarkreuz in besonders eindrucksvoller Weise den Altar schmückt und als die Stätte charakterisiert, an der das Kreuzopfer erneuert wird. Vom Standpunkt des künstlerischen Empfindens aus müßte das Caer. Ep., das sich verjüngende Leuchter anordnet, unter allen Umständen buchstäblich befolgt werden; ebenso auch die bereits erwähnte Vorschrift, daß Leuchter wie Kreuz direkt auf dem Altartisch stehen sollen. Eine Leuchterbank zum Aufstellen der Leuchter ist zwar als zulässig erklärt (R. D. n. 3759); aber die Leuchter mit ihren Kerzen sind nicht da zur Beleuchtung des Altaraufbaues, oder etwaiger dort befindlicher Bilder, sondern sie sollen die Heiligkeit und Herrlichkeit der Opferstätte, d. i. aber die Altarmensa, verkünden; die Kerzen sollen aufleuchten vor ihrem Gott, der auf der Mensa ruht; deshalb sollen auf dieser auch die Leuchter ihren Platz haben; sie dienen hier zudem auch einem praktischen Zweck, indem sie die Altarleinen unverrückbar festhalten und jeden Apparat zur Befestigung der Altartücher völlig überflüssig machen, außerdem machen sie in vielen Fällen eine spezielle Beleuchtung des Meßbuches entbehrlich. Zudem kann das Volk vom Priester wie vom Künstler gar nicht intensiv genug auf die Wahrheit hingewiesen werden, daß vor der Bedeutung des konsekrierten Altartisches mit dem Reliquiengrab als der Opferstätte der sonstige Altaraufbau nur eine ganz akzidentelle Stellung einnimmt.

3. Für den Sakramentsaltar sind mehrere Spezialvorschriften der neueren Zeit von der allerhöchsten Bedeutung, weil sie das vom künstlerischen Standpunkt absolut unlösbare Problem der Verbindung des Tabernakels mit dem Aussetzungsthronus oder Aussetzungstabernakel ein für allemal durch unbedingtes Verbot beseitigt haben. Aus der Schwierigkeit für die Allgemeinheit, den Inhalt der römischen Kongregationsentscheidungen authentisch kennen zu lernen, mag sich die Tat-



GEORG BUSCH GRABRELIEF

In Wemding. — Text S. 78

sache erklären, daß trotz des ergangenen Verbots nunmehr schon ein Jahrzehnt lang die alten Versuche bei Tabernakelbauten erneuert werden. Can. 1269 des neuen Rechtsbuchs bestimmt § 1: Die hl. Eucharistie muß aufbewahrt werden in einem unentfernbar in der Mitte des Altars angebrachten Tabernakel; § 2: Der Tabernakel sei kunstvoll gearbeitet, von allen Seiten fest verschlossen, geziemend geschmückt nach Norm der liturgischen Gesetze, von jedem anderen Gegenstand leer und er sei so sorgfältig behütet, daß die Gefahr jeglicher sakrilegischer Entweihung ferngehalten sei. Aus diesen Bestimmungen folgt: 1. Der Aufbewahrungsraum ist ein Tabernakel, d. i. ein Zelt. 2. Dieses Zelt erhebt sich über der Mitte des Altars, d. i., es wächst heraus aus der Opferstätte, deren Frucht es bergen soll, nämlich aus dem Altartisch, nicht also aus dem Altaraufbau. Während nach den bei uns bis in die letzte Zeit hineingebräuchlichen Tabernakelbauten der Künstler sein Können erprobte, indem er die harmonische Eingliederung des Tabernakels in den Altaraufbau durchzuführen suchte, muß er entsprechend dem Geiste des nunmehr geltenden Rechtes den Tabernakel als eine mit dem Altartisch verbundene selbständige Größe behandeln. An ihr allein schon und sodann in der einheitlichen Zusammenfassung des Tabernakels mit dem wiederum selbständig errichteten Altaraufbau wird sich nunmehr die Gestaltungskraft des christlichen Künstlers zeigen, der in Übereinstimmung mit der von der Kirche verordneten Norm persönlich selbständige Werke schafft. 3. Der Tabernakel muß kunstvoll hergestellt und von allen Seiten geschlossen sein; hier ist also vorausgesetzt, daß er von allen Seiten frei (undequaque) auf der Altarmensa stehe. 4. Er muß geschmückt sein nach Norm der liturgischen Gesetze, d. h. es muß noch der in den liturgischen Büchern vorgesehene Schmuck hinzukommen. Zu den liturgisch in besonderer Weise verpflichtenden Büchern gehören neben anderen das Rituale Romanum und die authentische Sammlung der Ritendekrete (A. A. S. 1911, p. 242 f.). Als Schmuck für das Innere des Tabernakels ist nun vorgeschrieben, daß die Wände ausgeschlagen seien mit weißer Seide; jedoch genügt auch einfache Vergoldung (R. D. n. 3254, 7 f. u. n. 4035, 4). Ein Vorhang im Innern ist in keiner Weise

GEORG BUSCH — SCHUTZMANTELBILD

Für die Pfarrkirche in Weilheim. — Text S. 78

geboten; geduldet kann er werden (R. D. n. 3150). Wegen der Unbequemlichkeit, die er beim Herausnehmen und Hineinstellen des Allerheiligsten verursacht, wäre dringend zu wünschen, daß er überall beseitigt würde.

Umgekehrt muß von außen der Tabernakel mit dem Konopeum bedeckt sein (R. D. n. 3150 u. Rituale Rom. tit. IV, cap. 1, 6). Diese Vorschrift gilt auch dort, wo das Rit. Rom. nicht eingeführt ist, wie die Ritenkongregation ausdrücklich, und zwar nicht in einem Partikulardekret, sondern mit allgemein verpflichtender Kraft erklärt hat: die Gewohnheit, den Tabernakel, in dem das allerheiligste Sakrament aufbewahrt wird, nicht mit dem Konopeum zu bedecken, kann nicht aufrecht erhalten werden, sondern es seien das Rituale Romanum und die Ritendekrete zu befolgen (R. D. n. 4137). Demnach ist diese heute in Deutschland vielfach herrschende Gewohnheit durch den obersten Gesetzgeber aufgehoben; sie kann nach Can. 27 § 2, weil im Recht ausdrücklich verboten, nicht als vernünftig angesehen werden und demnach auch nie und nimmer Rechtskraft erlangen. Ältere Ritualien, wie das Würzburger von 1671 p. 94, schreiben auch bei uns in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Recht das Konopeum vor, im Würzburger Dom ist es um die Mitte des 18. Jahrhunderts heute noch nachweisbar.

Es muß demnach, wenn man sich nicht des Ungehorsams gegen die aus Ehrfurcht vor dem Allerheiligsten erlassene Vorschrift schuldig machen will, jeder Tabernakel, in dem die hl. Eucharistie aufbewahrt wird, von außen mit dem Konopeum geschmückt werden, wie er innen mit weißer Seide ausgeschlagen oder wenigstens vergoldet sein muß. Mit Konopeum bezeichneten die Alten die Hülle oder das Netz, mit welchem lästige Insekten von der Ruhestätte abgehalten wurden. So soll auch von der Wohnstätte des Herrn durch das Konopeum Staub und alles Verunreinigende ferngehalten und dieselbe buchstäblich zum Tabernakel, d. i. Zelt, gemacht werden.

Das Konopeum soll den frei auf dem Altartisch stehenden Tabernakelbau von allen Seiten umhüllen, genau so, wie das Ziboriummäntelchen den Speisekelch, immer und nur, wenn

der Tabernakel, bezw. der Speisekelch das Allerheiligste enthalten. Nur durch das Konopeum wird der Sakramentsaltar als solcher charakterisiert; nicht durch die brennende ewige Lampe, denn in den Dom- oder Kollegiatkirchen müssen auch vor dem Hochaltar, obwohl er nicht Sakramentsaltar ist, wenigstens 3 Lampen sein, während den Sakramentsaltar der Domkirche wenigstens 5 Lampen schmücken und wenigstens 3 den ganzen Tag brennen sollen (Caer. Ep. 1, 12, 17).

Aus dem oben Gesagten folgt, daß das Konopeum niemals und nirgends durch kunstvolle Schnitzereien und Beschläge des Tabernakels ersetzt werden kann, wie es etwa bezüglich des Antependiums zulässig ist (Vgl. Caer. Ep. 1, 12, 11 und Rubr. gen. XX.). Der Stoff für das Konopeum soll selbstverständlich kostbar sein; es genügt jedoch, im Unterschied zum Meßgewand, auch gewöhnlicher Stoff aus Wolle, Baumwolle, Hanf (R. D. n. 3035, 11). Die Farbe ist bei bloßer sakramentaler Aussetzung genau wie die Paramente des Priesters immer die weiße, sie darf es auch sonst stets sein; als entsprechender gilt die dem Offizium oder der Messe entsprechende Farbe, in diesem Falle auch trotz der Aussetzung (R. D. n. 3035, 10 u. 3559); niemals darf sie schwarz sein; beim Requiem nimmt man violett (R. D. 3520).

Durch das in der Farbe wechselnde Konopeum wird neben dem wechselnden Antependium in noch erhöhtem Maß auf den ersten Blick der Charakter des Tages zum Ausdruck gebracht. Es wäre vom Standpunkt des Geschmacks wie der Frömmigkeit tief zu bedauern, wenn bei uns auch in Zukunft das in so zarter Andacht getroffene Gebot der Kirche unbekannt und unbefolgt bliebe.

Was das Altarkreuz am Sakramentsaltar anbelangt, so gilt auch hier: Es steht in einer Reihe mit den Altarleuchtern, d. i. es erhebt sich hinter dem Tabernakel, während dieser mit einem kleinen, einfachen Kreuzchen (ohne corpus) abschließt. Das Altarkreuz darf aber auch über dem Tabernakel aufgestellt werden. (R. D. n. 4136 II.) Dagegen ist es verboten, das Altarkreuz aufzustellen unmittelbar vor der Tür des Tabernakels und ebenso im Thronus, wo das Allerheiligste ausgesetzt wird (l. c.), oder über dem Thronus (R. D. n. 3576. 3). Ebenso ist verboten, Blumen, Bilder Christi, z. B. des heiligsten Herzens Jesu, oder der Heiligen auf dem Tabernakel oder im Hintergrund desselben aufzustellen (R. D. n. 2067,10 u. 3673). Vor der Türe darf einzig und allein, falls der Tabernakel keine entsprechende Basis hat, die Kanontafel aufgestellt werden, aber niemals Blumen, Reliquien, Bilder (R. D. n. 4165). Damit keine dieser Vorschriften unbeachtet bleibe, ist das leider immer noch unbekannte Verbot erlassen

GEORG BUSCH MADONNA

Holzstatuette für Prinz Johann Georg von Sachsen. — Text S. 78

worden: Es darf über dem Tabernakel kein Aussetzungstabernakel und auch kein bloßer Aussetzungsthronus dauernd angebracht werden, sondern der Aussetzungsthronus ist nur (tantummodo) für die Zeit der Aussetzung aufzustellen (R. D. n. 4268 vom 27. Mai 1911). Der Grund des Verbotes ist ohne weiteres klar. Die im letzten Jahrhundert bei uns aufgekommenen Doppeltabernakel können niemals eine künstlerische Befriedigung erwecken. Wird für die Aussetzung ein ständig vorhandener Baldachin über dem Tabernakel angebracht, so wird durch diesen Baldachin dem Kreuzesbild, das in ihm Aufstellung finden müßte, die gleiche Ehrung erwiesen wie dem Allerheiligsten selber, was mit der diesem allein gebührenden Verehrung unvereinbar ist: Lex credendi, lex orandi. Die Ausrede, daß das Altarkreuz noch v o r den Baldachin, nicht genau u n t e r d e n s e l b e n gestellt werde, ist unzulässig, weil schon in geringer Entfernung vom Altar das Kreuz als unter dem Baldachin stehend erscheint. Die Durchführung der kirchlichen Vorschriften über den Aussetzungstabernakel oder Aussetzungsthronus ist auch da, wo sehr häufige Aussetzungen in der Monstranz stattfinden, sehr wohl möglich. Es muß nur der Abschluß des Tabernakels derart gestaltet werden, daß das Altarkreuz, bezw. für die Zeit der Aussetzung der Thronus, leicht und bequem aufgestellt werden kann. Der Thronus kann aus weißer Seide, also an Gewicht sehr leicht, oder massiv, z. B. aus leichtem Holz, hergestellt werden. Auch in seiner künstlerischen Gestaltung eröffnet sich dem Künstler ein schönes Feld ästhetischen Empfindens.

GEORG BUSCH — HL. ALOISIUS

Text S. 78

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß es erlaubt ist, eine Aussetzungsnische zu errichten in der vom Altar getrennten Wand, wenn nur dieser Aussetzungsthronus nicht allzuweit (hand nimis) vom Altar entfernt ist, mit welchem er eine Einheit (quid unum) bilden muß (R. D. n. 4268, 6).

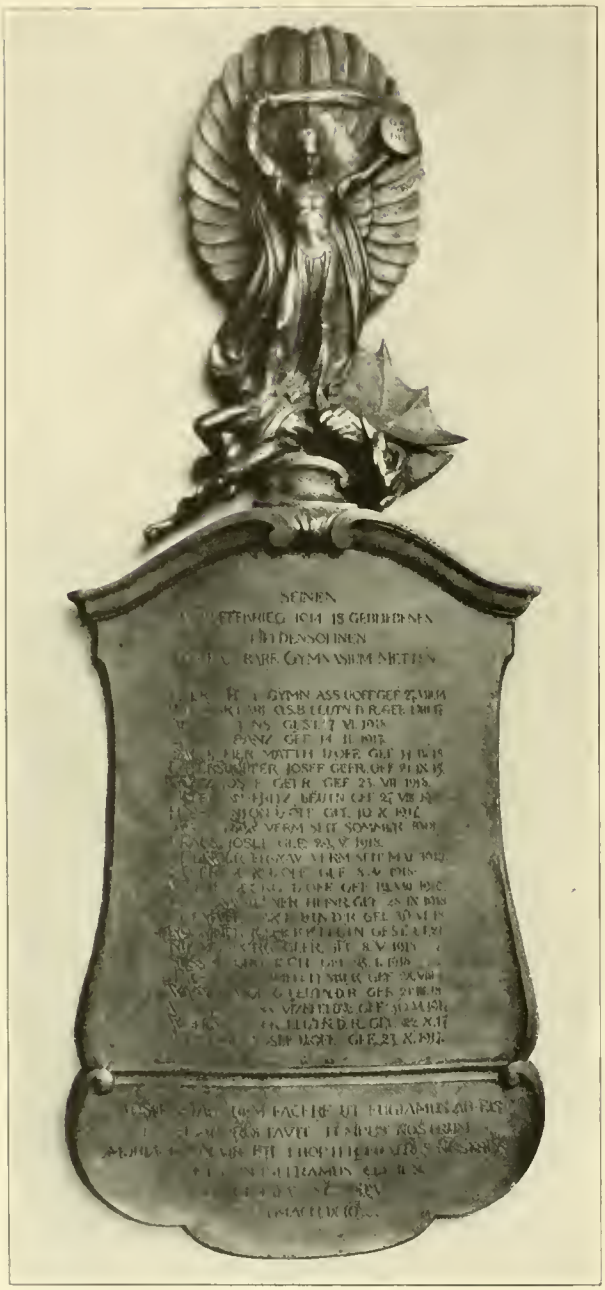
Auf jeden Fall fordern die kirchlichen, heute geltenden Vorschriften bezüglich des Tabernakels und des Aussetzungsraumes eine völlige Neuorientierung für Klerus und Künstler. Wer sich in dieselben vertieft und ihren Sinn und Geist erfaßt, wird von der in ihnen verborgenen zartinnigen Frömmigkeit und gleichzeitig von der Feinheit und Vornehmheit der künstlerischen Ideen in höchstem Grade entzückt werden.

Für die architektonische Gestaltung des ge-

GEORG BUSCH KRUZIFIXUS

Text S. 78

samten Altarraumes und für die Gesamtanlage des Altaraufbaues ist von großer Wichtigkeit die Vorschrift, daß über dem Hochaltar und über dem Altar, auf dem das Allerheiligste ausgesetzt wird, ein Baldachin angebracht sein muß (Caer. Ep. 1, 12, 13 f. u. Instr. Clem. § 5). Dieser kann wie bei den alten Ziboriumsaltären aus Stein und Marmor sein und darf mit Blumen und Pflanzen geschmückt werden. Er kann aber auch von oben herab an der Decke angebracht sein in quadratischer Form, daß er den Altar und dessen Stufe (scabellum) deckt. Seine Farbe hat der der übrigen Paramente zu entsprechen (l. c.). Deshalb muß er nach Art der ewigen Lampe bequem herablaßbar angebracht werden. Der Mangel des Baldachins ist ein Verstoß gegen das kirchliche Gebot. Ist er gut in den Raum eingepaßt und in Harmonie gebracht mit dem Altaraufbau, so bringt der Baldachin eine hohe künstlerische Wirkung hervor und ist in besonderer Weise geeignet, die Würde und Heiligkeit des Altars zum Ausdruck zu bringen. Bei der Ausstat-



GEORG BUSCH KRIEGERDENKMAL

In Metten, vor der Institutskapelle. — Text S. 80

tung des Altaraufbaues darf nicht übersehen werden, daß der primäre Titel des Hochaltars derjenige der Kirche sein muß (Can. 1201, § 2) und daß, wenn überhaupt eine bildliche Darstellung den Aufbau zieren soll, es unter allen Umständen diejenige des Altartitels zu sein hat (R. D. n. 2762 u. n. 4191, 3 f.), die nicht mit einer anderen vertauscht werden darf. Ein gemaltes Fenster hinter dem Altar hat mit diesem liturgisch nichts gemein und könnte das Altartitelbild nicht ersetzen (R. D. n. 4193, 4).

Würzburg,
Dr. theol. Lorenz Bauer, Domvikar

RUDOLF HARRACH †

Am 9. Dezember 1921, früh um 4 Uhr, endete nach sechsjähriger Krankheit das Leben des Münchner Hofsilberschmiedes Rudolf Harrach. Er war seit langer Zeit Mitglied der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst; unsere Zeitschrift hat das Wirken und Schaffen des ausgezeichneten Künstlers wiederholt, am ausführlichsten im 10. Hefte des Jahrganges 1913, gewürdigt. — Harrach entstammte einer alten Münchner Familie; er wurde am 26. Juni 1856 in demselben Hause der damaligen Heu- (jetzt Paul-Heyse-)Straße geboren, in dem er bis zu seinem Tode gelebt und gewirkt hat. Sein Vater, Ferdinand Harrach, ein trefflicher Goldschmied, war fünf Jahre lang der erste Lehrer des Knaben. Es folgte ein neun Semester währendes Studium an der Münchner Kunstgewerbeschule. Von den Lehrern, deren Unterricht Rudolf Harrach daselbst genoß, ist vor allem der am 30. Dezember verstorbene Fritz von Miller hervorzuheben. In der Folge kehrte Harrach wieder in die väterliche Werkstatt zurück. Bald machte er sich durch die Vorzüglichkeit seiner Leistungen so bekannt, daß er 1883 zum Fachlehrer an der Münchner Städtischen Gewerbeschule ernannt wurde. Als beliebter, erfolgreicher Lehrer wirkte er an dieser Anstalt bis 1902. Inzwischen (1886) hatte er sich mit Karoline geb. Unterladstetter vermählt; dem Bunde sind 5 Kinder entsprossen. Ferner hatte er 1887 die väterliche Werkstatt übernommen, die Firma hieß seitdem Ferdinand Harrach & Sohn. Ihr Name gehörte zu den bedeutendsten in Deutschland, hatte aber auch im Auslande einen guten Klang, zumal darum, weil die Stadt München zu Ehrengeschenken, die sie fremden fürstlichen Besuchern überreichte, mit Vorliebe kostbare Erzeugnisse der Harrachschen Werkstatt erwählte. So fehlte es denn nicht an einer fortwährenden Fülle bedeutender Aufträge. Zu den erheblichsten gehören solche für die Prachtschlösser

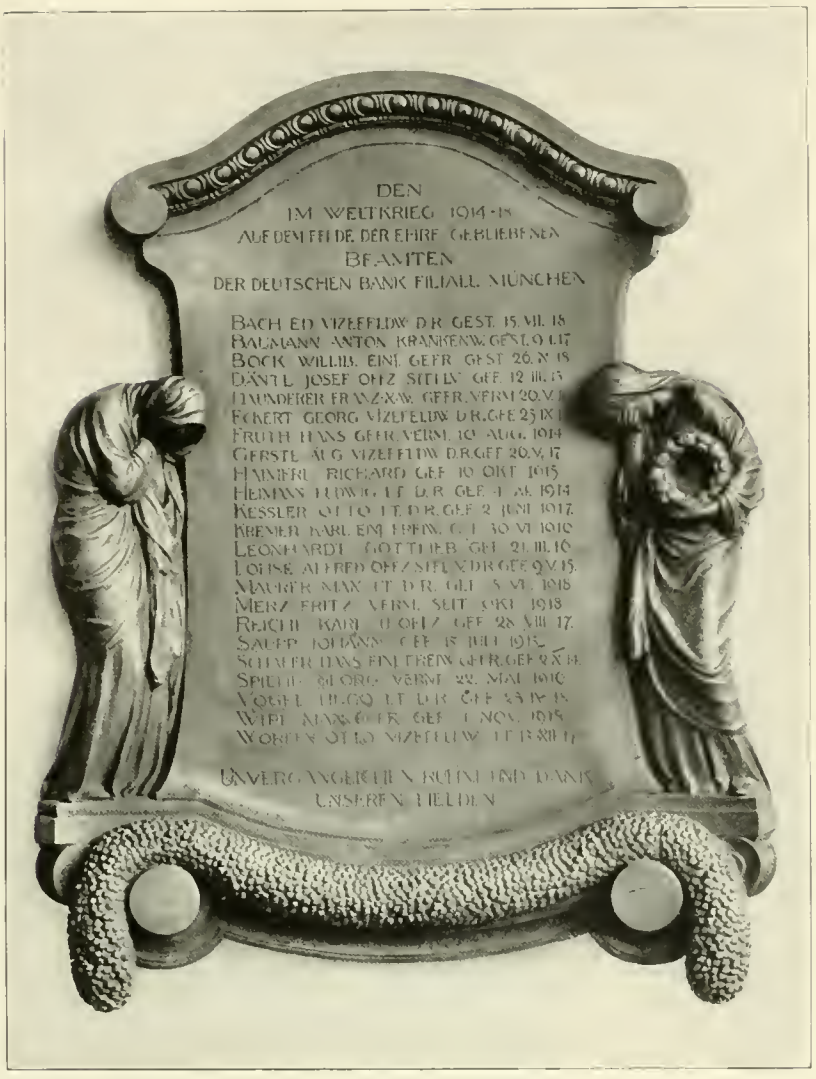
GEORG BUSCH — GRABDENKMAL TILMANN

In Arnsberg (1912). — Text S. 78

Ludwigs II. Herrenchiemsee, Linderhof, das romanische Neuschwanstein. Erwähnt sei ferner eine Anzahl von Geschenken zum 80. Geburtstage des Prinzregenten Luitpold. Außerordentlich war die Fruchtbarkeit der Harrachschen Kunst auf weltlichem, ganz besonders aber auf kirchlichem Gebiete. Zahllose deutsche, österreichische, schweizerische, amerikanische Kirchen haben Werke Harrachs erworben. Noch die letzte solche Arbeit seines Lebens, eine köstliche Monstranz, die an dieser Stelle noch besprochen wird, ist in den Besitz einer amerikanischen Kirchengemeinde (in Dayton, im Staate Ohio) gelangt. Den Monstranzen reihten sich Kelche, Ziborien und andere Geräte des kirchlichen Dienstes an. So gewaltig ihre Menge allmählich auch anwuchs, so war doch kein Stück Nachahmung eines andern, jedes individuell empfunden, mit niemals nachlassender, gewissenhafter Sorgfalt ausgeführt. Das oben erwähnte Heft des 9. Jahrganges dieser Zeitschrift hat eine Anzahl solcher Harrachscher kirchlicher Kleinkunst gezeigt. Das schönste aller dieser Stücke war eine in farbigem Bilde wiedergegebene Monstranz mit vier entzückenden Elfenbeinreliefs um den die Lunula bergenden Mittelteil herum. Man sah ferner eine Anzahl von Kelchen verschiedenster Formauffassungen, Ziborien, Altarkreuze, Kanontafeln, Monstranzen von überragender Neuheit der Erfindung, Kustodien, Weihrauchfässer, Pektoralien u. v. a. Jedes einzelne Stück, das der Harrachschen Werkstatt entstammt, ist in seiner Art ein Musterbeispiel was die Erfindung, die Feinheit der Form, die verständnisvolle Behandlung und Verwendung der Werkstoffe, endlich, was die technische Durchführung betrifft. Das gilt gleichermaßen für die Kleinarbeiten wie für die großen Monumentalwerke. Gerade für diese in ganz besonderem Maße. Mit dergleichen Leistungen, die sich den bedeutendsten des Mittelalters, der Renaissance, des Barock würdig an die Seite stellen, hat

GEORG BUSCH GRABMAL FÜR FABRIKDIREKTOR KARL VÖLLER

Für einen Friedhof in Dusseldorf. — Text S. 80



GEORG BUSCH — KRIEGSERINNERUNGSTAFEL
Für die Beamten der Deutschen Bank Filiale München. — Text S. 80

Rudolf Harrach zur Entwicklung und zum Fortschritte der neuzeitlichen Edelschmiedekunst aufs wesentlichste beigetragen. Wundervolle solche Arbeiten des Monumentalstiles sind seine großen Kronleuchter im Dome zu Bamberg, in der St. Moritzkirche zu Augsburg, seine Altaraufsätze in St. Benno und St. Paul in München, in St. Joseph zu Würzburg, in der Pfarrkirche zu Weiden, in der Kirche von Blaichach im Allgäu. Der letztgenannte Altaraufsatz verbindet den Charakter der mittelalterlichen Retabel mit dem eines Reliquienschreines des bekannten Sarkophagtypus. Hatte Harrach hier auch nicht nach eigenen Entwürfen zu arbeiten (die Architektur ist von Oberbaurat Höfl, die Modelle zu den die Vorderfläche des Aufsatzes schmückenden Reliefs von Alois Miller), so ist ihm doch das Verdienst eigen, daß die Feinheit seines Verständnisses, die Vollendung seiner Kunst jenen Entwürfen erst zum Leben, zu wahrer Geltung verholfen hat. Das gleiche gilt von dem prachtvollen Altare der Würzburger Klosterkirche, bei dessen Ausführung Harrach alle Herrlichkeit frühmittelalterlicher Goldschmiedekunst aufbot und sich als ihren unumschränkten Beherrscher erwies. Mit dem Material verstand er in bewundernswertester Weise umzugehen, ihm in Ruhe wie in reichster Bewegung jeglichen Reiz der feinen, vornehmen, geschmeidigen, dabei stets gesunden, kraftvollen Form, der Farbe, des Reflexes abzugewinnen, die es seiner Natur nach entfalten kann, diese Reize zu steigern durch vornehmsten, geistvoll angebrachten Schmuck von Perlen, Halb- und Ganzedelsteinen, besonders auch durch die seit dem griechischen Altertum bewunderte Zusammenstellung des Edelmetalles mit der Feinheit und Kostbarkeit des Elfenbeins. Noch seine letzte Monstranz, die wir zuvor erwähnten, zeigte diese Vereinigung der Materialien in besonders schöner, vornehmer Verwendung. Gerade in der liebevollen, verständnisreichen Behandlung des Materials, das er sich dienstbar machte, ohne es zu knechten, erwies sich Harrach auch dann, wenn er in historischen Stilen arbeitete (und das tat er zumeist), als modern empfindenden Menschen. Seine Art wie seine Kunst wurzelten fest in edelster Tradition und waren doch voll frischen, gegenwärtigen, persönlichen Lebens. Münchnerisch war diese Kunst durch und durch. Seine schönsten Werke schuf Harrach, wenn

er, frei von fremden Einflüssen, nach eigenen Ideen und Entwürfen arbeiten konnte. Da zeigte er, daß er bereit war und mit Eifer und Erfolg danach strebte, mit der Zeit mitzugehen. Arbeiten von herrlicher Vornehmheit verdanken diesem Streben ihre Entstehung. Er kannte keinen Stillstand, der innere Wert seiner erstaunlich vielseitigen Leistungen war in stetem Steigen begriffen. Hohe geistige Begabung für seine Kunst vereinigte sich bei ihm mit einer Sorgfalt, die sich nie genug zu tun glaubte. Jede Arbeit wurde aufs gewissenhafteste vorbereitet, an den Entwürfen geändert, bis alles der künstlerischen Absicht entsprach. Gefühl und Verstand hielten sich im Gleichgewicht. Künstlertum und Handwerkstüchtigkeit wirkten einträchtig zusammen. Deshalb waren auch die Auswüchse der modernen Kunst seinem Wesen so zuwider: seiner Anschauungsweise, die so ideal, so uneigennützig, schlicht, redlich und fest war, seinem Streben, das tapfer und mit klarem Blicke den Wirklichkeiten des Lebens gegenübertrat, stets hilfsbereit und tatkräftig, zumal, wo es das Wohl der Allgemeinheit galt; seinem Fühlen und Denken, das in Gott und vor allem um seinetwillen in der Kunst verankert war. Die tiefe Frömmigkeit, die Harrach erfüllte, sein Sinnen lenkte, war die Ursache, daß seine geliebte Kunst vor allem christlich-kirchliche Aufgaben suchte und ergriff. Doch hat Harrach auch zahlreiche Profanwerke geschaffen. Ich gedenke des in dem mehrfach erwähnten Zeitschrift-Hefte abgebildeten Wikingerschiffes, ferner einer prachtvollen antikisierenden Ehrengabe aus getriebenem Silber, die der Prinzregent Luitpold gestiftet hatte, verschiedener Tafelaufsätze und anderer Stücke. Ihre Vorzüge schildern, hieße wiederholen, was zuvor schon gesagt wurde. — Das Münchner Kunstgewerbe und die christliche Kunst haben durch seinen Tod einen schweren Verlust erlitten. Am 11. Dezember 1921 wurde der ausgezeichnete Künstler, der treffliche Mensch, bestattet.

Doering

GEORG BUSCH ECCE HOMO

Bronzeplatte am Grabmal Pembaur in Dresden. — Text S. 80

JOHANN SERTL RELIEF IN DER KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE ZU MARKT WALD BEI MINDELHEIM

Vgl. Abb. S. 100 unten r.

RELIGIÖSE KRIEGSGEDENKZEICHEN

Von S. STAUDHAMER

(Vgl. die 32 Textbilder)

V.

Wir haben schon dargelegt[1]), warum sich zur Errichtung von Kriegerdenkmälern vor allem religiöse Beweggründe geziemen und daß für den gedanklichen Inhalt der Denkmäler sich religiöse Darstellungen am besten eignen. Gleichzeitig führten wir 78 Abbildungen der verschiedensten Kriegsgedenkzeichen vor, damit das Volk angesichts dieser schönen und sinnvollen Werke leichter von Mißgriffen zurückgehalten und zu Opfern für würdige Schöpfungen begeistert werden kann[1]). Es ist nicht überflüssig, wenn wir die Bitte wiederholen, darauf hinzuwirken,

[1]) XVII. Jahrg., S. 105ff. und 137ff.

[1]) Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß mißbräuchliche Auswertung der Abbildungen vor dem Gesetze strafbar und vor dem Gewissen ein Unrecht ist.

MICHAEL PREISINGER, RELIEF FÜR DAS KRIEGERDENKMAL IN ALETSHAUSEN

daß man die Aufträge Künstlern von Beruf anvertraue und bei der Honorierung beherzige, wie die Künstlerschaft mehr als andere Berufe unter dem Druck der Teuerung leidet. Seitdem wir ein Bild von der Preissteigerung der vom Künstler benötigten Materialien und von den Lohnforderungen der Hilfskräfte des Künstlers entworfen [1]), — es war vor kaum einem halben Jahre, — sind Materialkosten und Löhne wieder gewaltig gestiegen; so verlangen z. B. nun die Modellsteher 10 M. statt 6 M. in der Stunde.

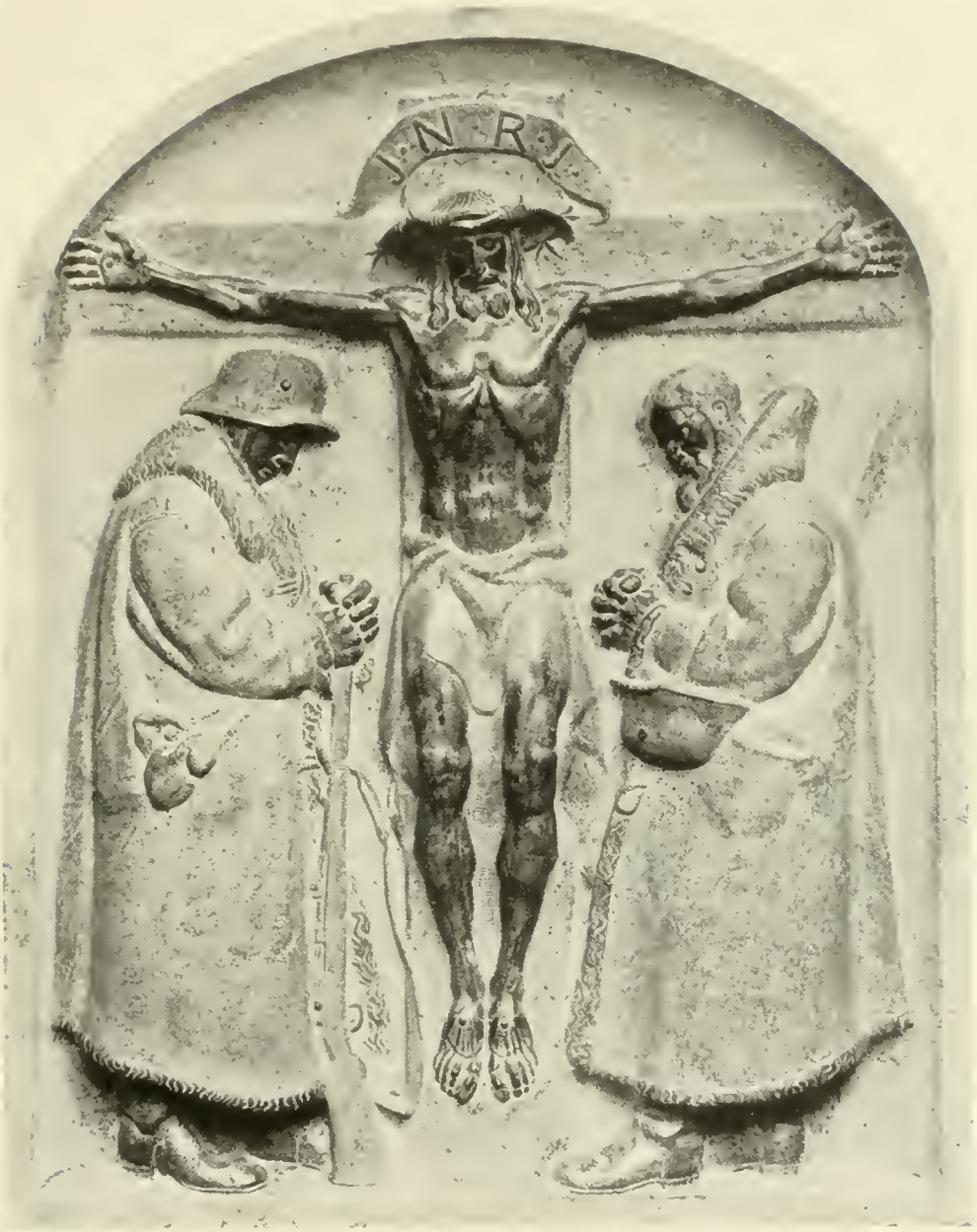
Den früheren Publikationen schließt sich die vorliegende an; denn wir möchten dem Eifer für dieses zurzeit so wichtige Gebiet künstlerischer Betätigung neue Nahrung zuführen. Sie wird nicht die letzte sein und wir wünschen nur, daß die bisher gebotenen Anregungen noch weiterhin gute Früchte zeitigen.

Man wendet ein, das Thema sei schon so vielseitig abgewandelt, daß sich nichts Neues mehr hervorbringen lasse. Ich erwidere: Soviele Kriegerdenkmäler, ebenso viele selbständige Lösungen, soweit sie von guten Künstlern stammen! Alles wird künstlerisch neu sein, was künstlerisch gut ist und es wird den reichen Schatz der christlichen Kunst vermehren, wenn es zugleich religiösen Geist atmet. In diesem Falle wird übrigens selbst die äußere Erscheinung der Denkmäler eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit aufweisen. Die Abwechslung ergibt sich aus mehreren Umständen. Einmal ist die Platzfrage eine höchst vielseitige und aus ihrer Lösung ergeben sich durch Anpassung des Denkmals an die Umgebung zahllose Unterschiede, selbst bei Anbringung einfachster Inschrifttafeln. Dazu treten die besonderen Wünsche der Auftraggeber, die, soweit es künstlerisch geschehen kann, gern vom Künstler berücksichtigt werden. Ein drittes Moment liegt in der Verschiedenartigkeit des Ausführungsmaterials, das an den Künstler spezielle Bedingungen stellt. Sehr fällt in die Wagschale der Umfang des Werkes. Dieser wiederum wird bedingt durch den Platz und die Umgebung, durch das Material und häufig in erster Linie durch die Höhe der verfügbaren Geldmittel. Ein mächtiger Antrieb zur Vielartigkeit der Lösung verwandter Aufgaben, ja selbst einer und derselben Aufgabe, liegt in der jedem Künstler eigenen besonderen Veranlagung und Neigung, die seine Werke von allen Werken anderer unterscheidet.

Nach all dem kann es bei wahren Künstlern nicht vorkommen, daß einer unter verschiedenen Vorbedingungen ein und dasselbe Thema gleichartig löse oder daß einer unter verwandten Bedingungen sich wiederhole oder gar andere kopiere.

MICHAEL PREISINGER, RELIEF IN DER KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE ZU TRAUNWALCHEN. — *Vgl. Abb. S. 100 unten, l.*

[1]) XVII. Jahrg., S. 138 und 139.



GEORG WALLISCH RELIEF IN DER KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE ZU APFELTRACH
Vgl. Abb. S. 100 oben

Nachdem mit den früheren Veröffentlichungen Hinweise auf sachgemäße Beurteilung derartiger Kunstwerke verbunden sind, so erübrigt sich diesesmal eine Besprechung der einzelnen Denkmäler, deren Studium recht vielen eine ergiebige Quelle religiöser Anregung und künstlerischen Genusses werden möge[1]).

[1]) Es sei noch auf das Verzeichnis im vorigen Jahrgang, S. 130, hingewiesen.

RICHARD STEIDLE KRIEGERDENKMAL
In Oberhausen. — Vgl. Abb. S. 97

DIE 14. TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE

Am 22. und 23. September fand im Rathaussaale zu Münster i. W. die 14. Tagung für Denkmalpflege statt. — In der einleitenden Ansprache betonte der Vorsitzende Geh.-Rat. Prof. Dr. von Oechelhäuser die Wichtigkeit der nationalen Aufgabe, am Wiederaufbau Deutschlands durch Erhaltung unserer Kulturgüter mitzuhelfen. Zu den Verstorbenen des letzten Jahres gehören der Architekt Tornow, der Wiederhersteller des Domes von Metz; der Frankfurter Kunstgewerbler Luthmer; der um die württembergische Denkmalpflege hochverdiente Tübinger Ästhetiker Konrad Lange. Von Unglücksfällen seien zu verzeichnen die Brände der Burg Eltz und des Schlosses Burg a. d. Wupper. Von Ergebnissen früherer Tagungen erwähnte der Vorsitzende, daß die Reichspostverwaltung betreffs der von ihr ins Werk gesetzten Reklamen die Zusicherung gegeben habe, daß diese nur in würdigen Formen zugelassen werden, und daß besonders Schädigungen der Orts- und Straßenbilder nicht zu befürchten seien. Die Versammlung schien auf Grund bisher gemachter Erfahrungen diesen Versicherungen etwas skeptisch gegenüberzustehen. Die nächste Tagung wird auf diese Angelegenheit, sowie auf die ähnlich gelagerte der Eisenbahnreklame zurückkommen müssen. Gesetzgebung betreffend war zu erwähnen, daß das Hamburger Denkmal- und Naturschutzgesetz in Kraft getreten ist, und daß das Lübecker Gesetz von 1915 neubearbeitet wird. Was das Dehiosche Handbuch der Kunstdenkmäler betrifft, dessen Entstehen zu den Verdiensten der Denkmalpflegetagungen gehört, die damit etwas ohnegleichen Dastehendes geschaffen haben, so sind Band 1 (Nordost-) und 3 (Süddeutschland) vergriffen und werden zurzeit neu bearbeitet. Den durch Prof. Weber-Jena erhobenen Vorwurf, die Denkmalpflegetagungen würden nur für eine Oberschicht veranstaltet und entzögen sich der Verpflichtung, auch die Volksschullehrer und die Arbeiterschaft zur Teilnahme heranzuziehen, lehnte der Vorsitzende ab. Die Organisation und Arbeitsweise der Tagungen schlössen die Möglichkeit aus, solche Persönlichkeiten an leitender Stelle damit zu beschäftigen. Übrigens stehe den von Weber empfohlenen Berufsschichten nichts im Wege, sich bei den Tagungen einzustellen, und die Gewohnheit, bei letzteren steten Ortswechsel zu beobachten, gebe weitesten Kreisen Gelegenheit dazu. Die bisherige Arbeitsweise könne ohne Schaden nicht geändert werden, und die Leitung dürfe sich in dieser Beziehung durch keine auf falschen Voraussetzungen beruhende Vorhaltungen irre machen lassen. Als Versammlungsort für 1922 wurde Stuttgart vorgeschlagen und genehmigt. Von da an aber sollen die Denkmalpflege- und Heimatschutztagungen, hauptsächlich aus Rücksicht auf die finanzielle Lage, nur mehr alle zwei Jahre veranstaltet werden. In der Zwischenzeit wird der Ausschuß Sitzungen halten.

Den ersten Vortrag hielt Geh.-Rat Prof. Dr. C. Gurlitt-Dresden über »Denkmalpflege und Heimatschutz im Volksschulunterricht«. Nicht die technischen und rechtlichen Fragen beider Gegenstände gehören in die Schule, die vielmehr nur dazu verhelfen kann, Verständnis für die treibenden Gedanken zu erwecken, nämlich für Heimatliebe und Heimatschutz. Unsere städtischen romantischen Anschauungen können wir nicht auf das Land übertragen, wo Verständnis nur das findet, was dem Bauern nützt. Dem erwünschten Ziele näher kann es nur führen, wenn man die Landjugend sehen lehrt, ihnen Gedächtnisbilder einprägt. Hierzu kann namentlich auch der Zeichenunterricht benutzt werden. Übungen im Sehen sind notwendig, Hinweis auf alles, was sich in der Heimat sehen und mit den Sinnen erfassen läßt. Prägen sich so die Bilder dem Gedächtnisse ein, so dienen sie als Grundlage für die Liebe zur Heimat, die jeden gewaltsamen Eingriff als etwas Schmerzliches empfinden läßt. Die Kirche, die aus wichtigsten Gründen beflissen ist, die Liebe für das Althergebrachte zu erhalten, kann hier durch seelische Beeinflussung sehr wichtige Hilfe leisten. Der Reichskunstwart Prof. Redslob betonte im Anschlusse hieran die Notwendigkeit, den Erbbesitz künstlerisch-technischen Könnens nicht verloren gehen zu lassen, die Ideen des Heimatschutzes ins Praktische zu überführen. Er erläuterte diesen Gedanken besonders an der Bautätigkeit. — An zweiter Stelle hielt Staatsminister Dr. Wallraf-Bonn einen äußerst beachtenswerten Vortrag über das zeitgemäße

Thema »Industrie und Denkmalpflege« unter Zugrundelegung des Artikels 150 der Reichsverfassung, der dem Staate den Schutz der Geschichts-, Kunst- und Naturdenkmäler anvertraut. Industrie und Denkmalpflege sind Notwendigkeiten des modernen Lebens, die an sich keine Gegensätze zu enthalten brauchen, während doch solche in der täglichen Praxis häufig sind: So wird das Steinmaterial der Baudenkmäler (Beispiele u. a. die Dome von Köln und Regensburg) durch Rauchgase und schwefelige Säuren zerstört. Der Schwerlastverkehr ruft schadenbringende Erschütterungen hervor. Auch der Anblick der Denkmäler leidet durch die Nachbarschaft industrieller Anlagen. Vorbeugen kann man durch Rauchverbrennungsapparate, durch Wahl anderer Bauplätze, die zumeist leicht zu finden sein werden. Eisenbahn-, Telegraphen-, Starkstromanlagen schädigen die Naturbilder oft in geradezu brutaler Art. Die Postreklame hält sich nicht durchweg in den erwünschten und in Aussicht gestellten Grenzen. Das Unternehmertum treibt Mißbrauch mit Wald und Stein. Wind- und Wassermühlen, diese Zierden der Landschaft verschwinden immer mehr. Keine Gemeinde wird durch die Heranziehung der Industrie glücklich. Es vergrößern sich nur die Schullasten, die Armenlasten usw. Die künstlerische Heimarbeit leidet durch die Fremden- und Hotelindustrie. Auf Anregung des Redners wurde folgende Entschließung angenommen: »Der in Münster i. W. versammelte 14. Tag für Denkmalpflege lenkt die Aufmerksamkeit der Reichs- und Staatsregierungen auf die ernsten Gefahren, die den Denkmälern deutscher Kunst, Geschichte und Natur, sowie der deutschen Landschaft durch den rücksichtslosen Ansturm materieller Interessen in der Gegenwart drohen. Er fordert, daß der in Artikel 150 der Reichsverfassung versprochene pflegliche Schutz für Denkmäler und Landschaft wirksam werde, und daß die berufenen Behörden den in der Kriegs- und Nachkriegszeit erlahmten Eifer erneut und nachhaltig entfalten, damit dem verarmten Vaterlande die geschichtlich und künstlerisch bedeutsamen Zeugen seiner Vergangenheit und die einzigartigen Schönheiten seiner Landschaft erhalten werden. Er ruft alle Kreise des deutschen Volkes zur Mitarbeit auf, weil die Arbeit einen gemeinsamen, durch keine politischen Trennungsgräben zerklüfteten Boden bildet, auf dem uns und unseren Nachkommen eine verjüngende Freude an Heimat und Vaterland erwachsen wird.« Dem äußerst wichtigen Gegenstande wird auf der Tagung zu Stuttgart 1922 ein voller Tag gewidmet werden.

FRANZ HOSER PIETÀ

Am Kriegerdenkmal von Steidle in Oberhausen

Professor Dr. H. Tietze-Wien führt seine in der »Kunstchronik« gegen die Denkmalpflege erhobenen Vorwürfe in einem Vortrage »Die Denkmalpflege und die geistigen Strömungen der Gegenwart« genauer aus, indem er dem von ihr angeblich getriebenen, aus der Romantik hervorgegangenen Vergangenheitskultus in rhetorisch gehobener Sprache entgegentrat. Die lebhafte, sich anschließende Besprechung lieferte den Beweis, daß die Versammlung nicht geneigt war, die Voraussetzungen der Tietzeschen Gedankengänge anzuerkennen und sich seinen Ausführungen anzuschließen.

Professor Dr. Sauer-Freiburg i. B. sprach über das Thema „Erhaltung und Schutz der beweglichen kirchlichen Kunstdenkmäler". Was uns an solchen aus der Vorzeit erhalten ist, gehört zum Kostbarsten, Wertvollsten. Überdies sind es Reste des religiösen Lebens unserer Vorfahren. Diese Schätze sind aber zu keiner Zeit wirklich gesichert gewesen. Schon vor den Zeiten Karls des Großen hat ihr wirklicher oder vorgestellter Material- und Sammelwert Gefahren

für sie geschaffen. In unserer Gegenwart ist es in dieser Beziehung — ganz abgesehen von Ereignissen der Außenpolitik — besonders schlimm geworden. Mangelnde Sorgfalt, Unkenntnis, Verwahrlosung, schlechte Herstellungen, wirtschaftliche Notlage, Habgier richten Verheerungen unter den kirchlichen Denkmälern an, schmälern, ja vernichten ihren Wert und entziehen sie ihrer wahren Bestimmung. Die Kirche hat von jeher Denkmalpflege betrieben. Sie zeigt sich schon, wenn bei der Weihe des Ostiarius die Übergabe der Schlüssel erfolgt. Zahlreiche allgemeine wie örtliche Gesetze und Verordnungen, zwei Gesetze des Tridentinums, auch wichtige Abschnitte des neuen Corpus juris canonici treffen Vorsorge für den Schutz der kirchlichen Denkmäler, machen die Entfernung und Veränderung von Bildwerken von der Genehmigung durch Bischof und Papst abhängig, die in diesen Dingen sich auf den Rat „erfahrener Männer" stützen. Doch dürfte es ratsam sein, andauernd durch neue Anordnungen die Wachsamkeit lebendig zu erhalten. Diese von katholischer wie von protestantischer kirchlicher Seite nach aller Möglichkeit angewandte Sorgfalt ist aufs dringendste nötig und unentbehrlich. An sich sollte ein kirchlicher Gebrauchsgegenstand wegen der ihm infolge seiner Weihe und seiner Bestimmung gebührenden Ehrfurcht keines besonderen Schutzes bedürfen. Aber leider fehlt diese Ehrfurcht sehr vielen, auch Geistlichen. Kommen jene Gegenstände außer Gebrauch, so werden sie oft weiter gepflegt, aber auch viel vernachlässigt, auf Speichern u. dgl. dem Verderb überlassen. Was für Schätze sich dort nicht selten finden, dafür hat die durch den Kölner Museumsdirektor Witte unternommene Dachbodenprüfung interessanteste Beispiele zutage gefördert. Aber es ist leider üblich, nicht inventarisierte Gegenstände für nichts zu achten, oder als vogelfrei anzusehen. Sehr vieles ist daher zugrunde gegangen, auch verkauft, Millionenwerte hat man dadurch in Verlust geraten lassen. Es wäre notwendig, grundsätzlich zu verlangen, daß alle beiseite gestellten kirchlichen Gebrauchsgegenstände abzuliefern wären, und zwar ohne Rücksicht darauf, ob sie Kunstwert besitzen oder nicht. Dazu sollte schon die jetzt so besonders notwendige Sparsamkeit mahnen. Was eine Kirche nicht mehr gebrauchen kann oder mag, kann ärmeren Gemeinden oft noch sehr wertvolle Dienste leisten. Von dem Abgelieferten kann dann das Wertvollste zur Aufbewahrung in Museen ausgeschieden werden. Der Erfolg solcher Maßregel würde überraschend sein. Nun gibt es in heutiger Zeit für Verkäufer solcher Dinge einen wesentlichen Entschuldigungsgrund. Nicht immer ist es Interesselosigkeit, oft zwingt bei der ungeheuren Steigerung der Kirchenkosten die Not dazu. Ihr gegenüber ist schwer etwas zu tun. Immerhin kann man versuchen, durch ruhige, sachgemäße Belehrung über den idealen Wert jener Dinge zu wirken, zumal aber auch durch Nachweis, daß sie kein totes Kapital darzustellen brauchen. Man braucht sich heutzutage nicht mehr zu scheuen, derlei Gegenstände gegen Eintrittsgeld zu zeigen, man kann Postkarten mit ihren Abbildungen verkaufen u. dgl. m. Oft wird es möglich sein, durch Aufklärung über den geschichtlichen und künstlerischen Wert der Gegenstände den Stolz der Gemeinde wachzurufen. Das alles läßt sich mit Geduld, gutem Willen und Klugheit erreichen. Die kirchlichen Behörden werden ihre Unterstützung dazu leihen. Sie werden dahin zu wirken suchen, daß die Geistlichen der Not zu widerstehen lernen. Mit der Erhaltung der kirchlichen Gegenstände ist es aber nicht allein getan, sie bedürfen auch der Pflege. Wie oft findet man sie nicht in arger Vernachlässigung! Die Paramentenschätze fallen den Motten und der allmählichen Auflösung, die Schnitzereien dem Holzwurm zum Opfer. Letzterer wirkt in manchen Gegenden, z. B. in Ermland, geradezu verheerend. Freilich ist eine sorgfältige Erhaltung häufig infolge Geldmangels unmöglich. Da muß dann die staatliche Denkmalpflege helfend eintreten. Ohne sie dürften auch Wiederherstellungen nicht unternommen werden. Unsachgemäße Pflege ist schlimmer als gar keine. Unzählige kirchliche Kunstgegenstände, kostbarste darunter, sind auf solche Art verdorben und um ihren Kunstwert gebracht worden; man war eben über die Schwierig-

RICHARD STEIDLE BILDSTÖCKLEIN

Für drei gefallene Söhne

keiten derartiger Herstellungen in Unkenntnis, glaubte genug zu tun, wenn man irgendeinen Handwerker mit der Arbeit betraute. Auch persönliche und örtliche Rücksichten haben bei diesen Dingen verhängnisvollen Anteil und wissen jede Kontrolle zu verhindern. In einzelnen Gegenden, wie in den Diözesen Rottenburg und Freiburg, gibt es Verfügungen gegen derlei Unfug. Instandsetzung oder weiter praktische Verwendung von besonders wertvollen Gegenständen sollte überhaupt nicht erlaubt, sondern die unveränderte Erhaltung dieser Dinge zum allgemeinen Gebote gemacht werden. — Größte Gefahren drohen dem kirchlichen Kunstbesitze von seiten des organisierten Einbrechertums. Seit der Revolution ist der Kirchenraub akut geworden. Er scheut vor keiner Schandtat zurück, vergreift sich an Tabernakeln, an Gräbern, zu seinen Taten gehört die Entführung und Beschädigung des Elisabethschreines, unschätzbarer Kostbarkeiten aus dem Hildesheimer Domschatze und zahlreicher anderer Dinge von materiellem und höchstem idealem Werte. Vor allem kommt es den Dieben auf Edelmetall, daneben auch auf Kirchenwäsche an. Die Gefahr ist gar nicht hoch genug anzuschlagen, und jede Möglichkeit müßte benutzt werden, um ihr vorzubeugen. Die einschlägigen Bestimmungen bedürfen fortwährend neuer Einschärfung. Wichtige Gegenstände dürfen nicht in der Kirche ihrem Schicksal überlassen werden, sondern müssen in das Pfarrhaus gebracht, der Pfarrer für ihre sichere Aufbewahrung persönlich haftbar gemacht werden. Die isolierte Lage vieler Kirchen erleichtert das Handwerk der Einbrecher. Läuteapparate sind anzulegen, Nachtwachen am besten in Begleitung scharfer Hunde einzuführen, für Panzerung von Tabernakeln, Türen usw., für Versenkung wertvollster Gegenstände (Schreine u. dgl.) ist zu sorgen und beständig der Gedanke wach zu halten an die Raffiniertheit der modernen Einbruchstechnik und die völlige Gewissenlosigkeit, mit der die Verbrecher vorgehen. Vertrauensselige Zuversicht hat sich schon allzu oft bitter bestraft. Vorsichtig geworden haben zahlreiche Kirchenverwaltungen ihre Kostbarkeiten verborgen, die Schatzkammern werden nicht mehr gezeigt, stellenweise hat man ihre Türen vermauert (so beim „Zitter" in Quedlinburg). Solche Schutzmaßregeln sind bedauerlich und nicht auf lange Zeit hinaus haltbar. Denn in den meisten Fällen (Ausnahmen bilden nur einzelne Sammlungen wie in Quedlinburg oder Halberstadt) handelt es sich nicht um totes Gut, sondern um solches, das mit dem Kultus in lebendigem Zusammenhange steht. Überdies ist eine bloß museale Aufstellung solcher Dinge im Widerspruch mit dem Volksgefühl. Damit kommt die Betrachtung auf den Wert der Museen und auf die durch letztere nur zu oft verursachte Zerstörung der historischen Zusammenhänge. Ins Museum sollten nur solche Dinge geschafft werden, die in den Kirchen schlecht aufgehoben sind. Den besten Schutz werden die kirchlichen Denkmäler haben und gewinnen, wenn die Geistlichkeit dafür in rechter Weise ausgebildet wird. Gesetze, Zwang u. dgl. helfen nicht viel. Zum Ziele führen nur Ehrfurcht, Kenntnis, Liebe, leider Dinge, an denen noch viel fehlt. Und ferner nötig ist eine einmütige

RICHARD STEIDLE KRIEGERGEDENKKAPELLE
In Altenbuch

DAVID EBERLE — KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE
Apfeltrach bei Mindelheim

ARCHITEKT DAVID EBERLE UND BILDHAUER M. PREISINGER, KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE IN TRAUNWALCHEN BEI TRAUNSTEIN

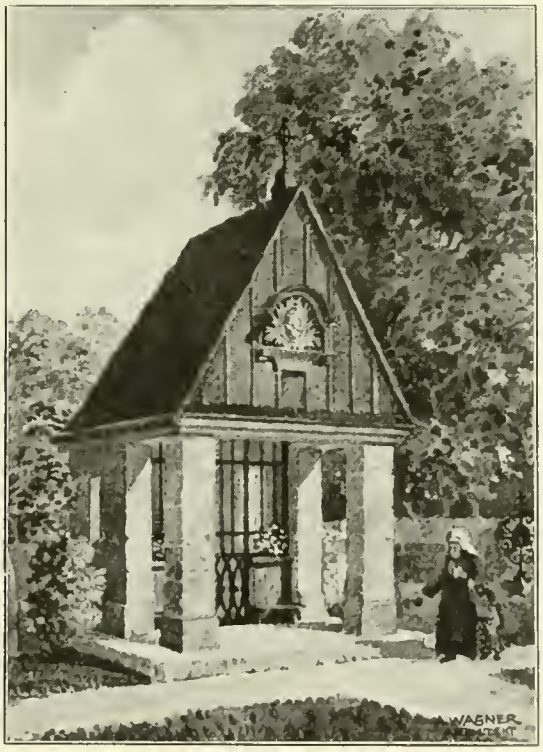
DAVID EBERLE, KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE IN MARKT WALD BEI MINDELHEIM

Zusammenarbeit von Staat und Kirche. — Im Anschlusse an diesen mit größtem Interesse und lebhaftem Beifall aufgenommenem Vortrag berichtete der österreichische Staatsdenkmalrat v. Schubert-Soldern unter Anführung vieler interessanter Beispiele und Einzelfälle über die ganz ähnlichen Verhältnisse seines Amtsbereiches.

Erwähnt sei weiter der Vortrag des Geh.-Rats Prof. Dr. Gary-Berlin über »Die Mörtel bei Wiederherstellungsarbeiten«. — Nur kurz gedenken können wir ferner des Berichtes des Reg.-Rates Dr. Gall-Berlin über die »Inventarisation der Kunstdenkmäler«. Noch immer ist die preußische Denkmälerinventarisation nicht fertig. Die fertigen Teile sind hinsichtlich ihres wissenschaftlichen Wertes sehr verschieden, besonders bei weniger bekannten und durchgearbeiteten Gebieten recht unzuverlässig. Der Menge der Abbildungen wird nicht immer die gebührende Beachtung geschenkt. Der Redner legt aber auf das Interesse weiterer Kreise keinen Wert, sondern betrachtet die Inventarien nur in ihrer Eigenschaft als amtliches Material. Sie seien keine Lesebücher, keine Mustersammlungen, keine Reisehandbücher. Solche Werke müssen gesondert abgefaßt werden, wie man für gut geleitete Museen dergleichen Ciceroni hat. Die Besprechung des Vortrages führte dazu, daß ein aus drei Mitgliedern der Versammlung bestehender Ausschuß gewählt wurde, dem es obliegen wird, geeignete Maßnahmen für baldige Beendigung der preußischen Denkmälerinventarisation ausfindig zu machen. Das Staatsmini-

ANTON WAGNER, ENTWURF ZU EINER KRIEGSERINNERUNGSKAPELLE

ANTON WAGNER
ENTWURF ZU EINER KRIEGSERINNERUNGSKAPELLE



ANTON WAGNER
ENTWURF ZU EINER KRIEGSERINNERUNGSKAPELLE ZU KIRCHDORF BEI SIMBACH

sterium stellte seine Beihilfe dazu in Aussicht. — Ein interessanter Bericht über die seit einiger Zeit bestehende »Bildstelle« schloß sich an. Sie ist die Nachfolgerin der Meßbildanstalt, deren vorbildliches technisches Aufnahmeverfahren auch beibehalten bleibt. Sie geht aber über das frühere Programm weit hinaus, indem sie auf weiteste Kreise zu wirken versucht, um ein vollständiges Bildermaterial der deutschen Kunstgeschichte zusammenzubringen und dieses für Schule, Haus und Wissenschaft bereit zu halten. Rein wissenschaftlichen Zwecken dient das bei der Bildstelle angelegte Plattenarchiv, dem der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft seine gesamten Vorräte zur Verfügung gestellt hat. Die Zentralisierung dient zur Ersparnis von Zeit und Kosten für die Kunstforschung. Die Verkaufsstelle »Deutscher Kunstverlag« befindet sich in Berlin, Wilhelmstraße 69. — Damit schloß die wichtige Tagung, die mit 538 Teilnehmern den bisher stärksten Besuch aufwies. Leider, und das darf am Schlusse nicht verschwiegen werden, fehlten unter diesen vielen die Vertreter der Geistlichkeit fast gänzlich! Und doch handelt es sich bei diesen Versammlungen um Dinge, die ihr ganz besonders nahe liegen. Andrerseits darf freilich ebensowenig ungesagt bleiben, daß es den Denkmalpflegetagungen an Beflissenheit zu mangeln scheint, sich mit der Geistlichkeit, vorab mit den kirchlichen Behörden beider Konfessionen derart in lebendigen und förderlichen Zusammenhang zu setzen und darin zu erhalten, daß diese daraus Anlaß nehmen könnten, den Veranstaltungen mehr als ein allgemeines Interesse zu widmen. Würde man sie zu dem Entschlusse anregen, sich bei den Tagungen offiziell vertreten zu lassen, so würde der Eindruck dieser so erzeugten, so bewiesenen Teilnahme sich auch bei der Pfarr- und sonstigen Geistlichkeit in Bälde zu erkennen geben.

Doering

PAUL TORNOW †

Der berühmte Gotiker und Metzer Dombaumeister Paul Tornow starb am 6. Juni 1921. Mit ihm ist einer der nur noch wenigen lebenden Gotiker dahingegangen, der sich um die Wiederherstellung mittelalterlicher Dome einen ehrenvollen Namen sicherte. Vor allem hat er sich mit der Vollendung der Metzer Kathedrale im In- und Auslande verdient gemacht und die dortige Dombauhütte in Verbindung mit dem Pariser Bildhauer Alb. Dujardin, seinem eifrigen Mitarbeiter, zu einer Höhe geführt, welche den späteren Dombauhütten Straßburg i. E., Ulm, als Richtschnur diente. Seine Tätigkeit am Metzer Dom wurde auch von den Franzosen anerkannt, und während viele bei der Übergabe durch Frankreich ausgewiesen wurden, konnte der Meister, der aus seinem Deutschtum kein Hehl machte, unbehelligt seinen Studien leben. Doch traf er in Chazelle, wo er ein mit reichen alten Kunstschätzen geschmücktes Heim bewohnte, Anstalten zu seiner Auswanderung. Vor seiner Ausreise aus Lothringen,

JOSEPH SCHNEIDER (DÜSSELDORF), KRIEGERDENKMAL IN DER KATHOLISCHEN PFARRKIRCHE ZU DÜSSELDORF-ELLER

In der Kapelle zu Füßen des Altares der Schmerzhaften Mutter

JOHANN HUBER — PIETÀ

Zu einem Kriegerdenkmal in der Hl. Geistkirche

F. FUCHSENBERGER UND JOSEF AUER KRIEGEREHRUNG
In Schnaidt bei Wallenfels im Frankenwalde. — Ausgefuhrt 1921

wo er sich jedoch durch die Franzosenherrschaft bedrückt und sehr beengt fühlte, wollte er nach dem Örtchen Untermarchthal an der Donau bei Ulm übersiedeln, um dort seinen Lebensabend in ruhiger Beschaulichkeit zu verbringen. Der Tod ereilte ihn im 73. Lebensjahre.

Paul Tornow wurde am 14. Juni 1848 in Zielenzig in der Neumark geboren, wo sein Vater und sein Großvater Ratszimmermeister waren. Die erste fachliche Ausbildung erfuhr er durch die Erlernung des Zimmerhandwerkes in Brandenburg a. d. Havel während der Sommermonate der Jahre 1864—1865. Die zeichnerische Ausbildung jedoch erhielt er in seiner Vaterstadt Zielenzig unter dem Kreisbaumeister Ebel. Nachdem er nachträglich das Abiturientenexamen machte, besuchte Tornow die Kgl. Bauakademie in Berlin, worauf er eine Studienreise durch Mitteldeutschland und die Rheinlande behufs Studiums mittelalterlicher Baukunst machte. Nachdem er im Büro des Kölner Dombaues tätig war, wurde er durch den Kanonikus Dr. Franz Bock mit der Aufnahme der Baudenkmäler der Rheinlande für das Werk »Rheinlands Baudenkmäler des Mittelalters« berufen. Bis zum Sommer 1870 hat er nicht weniger als 40 Baudenkmäler aufgenommen und diese auf 214 Blätter in Federzeichnungen dargestellt. Es waren u. a. die Klosterkirche zu Brauweiler und Roldne, die Kirchen Kleve und Kalkar, das Münster und sein Kreuzgang zu Aachen, das Liebfrauenmünster zu Maestricht, der Dom zu Limburg a. d. Lahn usw. Nach mehreren Reisen in das Ausland trat Tornow 1870 in das Büro des Architekten Georg Edmund Street in London ein, der über die Art Tornows Darstellung von mittelalterlichen Baudenkmälern sein Wohlgefallen ausdrückte. Vor allem aber bei dem kunstsinnigen Publikum Englands fand Tornow durch eine Ausstellung seiner Aufnahme und Darstellung von Kunstdenkmälern begeisterten Beifall.

Bei dem Architekten Street war er hauptsächlich mit den Plänen für den neuen Justizpalast in London und für die Wiederherstellung der Kathedralen in York und Dublin beschäftigt. Im Jahre 1874 trat er in die Dienste der Kgl. Regierung in Minden, wo er die Bauleitung einer katholischen und evangelischen Kirche für Bad Oeynhausen übernahm. Zur weiteren Vertiefung mittelalterlicher Baukunst unternahm er wieder ausgedehnte Studienreisen ins Ausland, worauf er mit der Wiederherstellung der Kathedrale zu Metz betraut wurde, eine Lebensaufgabe, der er vom 26. November 1874 bis zu seinem Tode seine ganze Kraft widmete.

Wie die Meinungen über die von dem verstorbenen Gotiker Friedrich Schmidt geleitete Wiederherstellung des Stephansdomes in Wien geteilt waren, so auch hier bei Tornow bei der Kathedrale in Metz, wo noch bis in die 90er Jahre vorigen Jahrhunderts hinein die Meinungen über sein Verfahren auseinandergingen. Doch beruhigten sich allmählich die Geister und Meister Tornow siegte zum Schluß. Fast einstimmig anerkannten Fachleute und Kunsthistoriker die Art der zeitgemäßen Restaurierung der Kathedrale zu Metz voll und ganz. Das große Restaurierungswerk ist die richtige Mitte zwischen den Forderungen der Techniker und Archäologen sowie den Bedürfnissen des Kultus, ja, es ist die mustergültigste Wiederherstellung, die an einem mittelalterlichen Kunstdenkmale von solcher Bedeutung vorgenommen wurde. Die Regierung war so glücklich, den richtigen Mann an die richtige Stelle gebracht,

FRANZ FROHNSBECK OPFERSTOCK
Schmiedeisen blank. — Ausführung Jos. Frohnsbeck

JOSEPH AUER — PIETÀ, KRIEGSGEDENKZEICHEN

Für die Kriegerkapelle in Bachern

JOSEPH AUER — KRIEGERGEDENKTAFEL

In Übersee 1921 errichtet

die Ausführung einer Kraft anvertraut zu haben, die die Gotik vollkommen beherrschte. Der Zustand der Kathedrale, wie er unmittelbar vor der Wiederherstellung durch Tornow sich darstellte (abgesehen von dem natürlichen Verfall einzelner Teile), war in der Hauptsache zurückzuführen auf jene Bauten, welche im siebenten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts von dem kaiserlichen Architekten François Blondel in Paris errichtet wurden, die Kathedrale in ihren Fronten nach dem Domplatze und nach dem Parade-Platz gänzlich einschachtelten und von welchen das Café Français auf der Seite gegen den Parade-Platz bis zu den achtziger Jahren der letzte Rest war.

Wenn auch vom Standpunkte unserer heutigen Denkmalspflege und Restaurierung alter Kunstdenkmäler mit Recht gefordert wird, ein mittelalterliches Bauwerk samt seinen später eingebauten Bauformen aller Jahrhunderte, namentlich der Renaissance und Barockzeit zu lassen wie es ist, so kann man diese Auffassung nicht generalisieren und zur Anwendung bringen wie hier im vorliegenden Falle, wo ein stolzes freistehendes Kunstdenkmal von mittelalterlichen Baumeistern aus einem Gusse erdacht und projektiert wurde, aber deswegen nicht zur Vollendung kam, weil politische Verhältnisse und Mangel an Mitteln die Beendigung des Baues verhinderten. Die Folge war, daß Jahrhunderte an der unvollendeten Kathedrale herumgeflickt wurde. Freilich, steht man hier vor dem Problem, wo ist der Anfang, wo ist das Ende? Wo kann man ein Kunstdenkmal mit den Zutaten aller Jahrhunderte lassen wie es ist, und wo kann man bei einem Bauwerke eingreifen

und diese entfernen, so daß man im Sinne des Urhebers vom ersten Gedanken das Werk vollenden kann? Darüber gehen die Meinungen auseinander.

Wie aber die Alten rücksichtslos gegen alles Vorangegangene vorgingen, aus ihrer Zeit und Denkungsweise heraus ein romanisches oder gotisches Kunstdenkmal umbauten und vorherige Formen entfernten, so war es auch Tornow gegen Ende des 19. Jahrhunderts gestattet, ein hervorragendes Kunstdenkmal einheitlich zur Vollendung zu bringen, was in früheren Jahrhunderten nicht zustande kam. Daß dabei manche kleine beachtenswerte Bauformen der Barockzeit mit geopfert werden mußten, war nicht zu vermeiden, und so sehen wir denn auch vor allem die Kopf- bzw. Stirnseite der Kathedrale bis Anfang der siebziger Jahre namentlich in ihrer unteren Hälfte mit einem mächtigen Spätrenaissanceportale und daran anschließend zu beiden Seiten weit über das Breitenmaß der Kathedrale hinaus, Wandvorbauten, die wohl dekorativ, aber sich dem gotischen Kunstdenkmale nicht anpassen wollten. Denn man kann nicht immer, wie hier, behaupten, daß alles, was die Alten schufen, schön gewesen sein sollte. Über dem vorerwähnten Portale der Kopfseite liegt das alte mächtige spitzbogige, dem Kircheninnern Licht spendende Fenster mit der schönen großen Rosette. Das hohe Fenster wurde bekrönt durch einen schmucklosen Giebel. In diesem Kompromiß schaute das Fenster wahrlich nicht gut aus. Sollte der dürftige Zustand an so einem hervorragenden kunsthistorischen Werke in der Hauptstadt Lothringens so bleiben und die alten Flickformen erhalten bleiben deswegen, weil sie alt waren?

Auf dem Denkmalspflegetage in Dresden im Jahre 1900 hatte Tornow Vorschläge über Restaurierung von Kunstdenkmälern in einem Vortrage zum Ausdruck gebracht, die auf Widerstand bei modernen Baukünstlern wie Schilling und Gräbner u. a. m. stießen. Selbst der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt konnte sich damit nicht einverstanden erklären, während andere, meist vom alten Schlage wie der Historiker Kraus, die Vorschläge gut hießen. So gehen die Ansichten auseinander! Der Meister sagte folgendes: »Jegliche Restaurierungs-Arbeit an einem Baudenkmal, sei es an einem Baukörper und dessen Teilen, sei es an seiner Mobiliar-Ausstattung, muß so ausgeführt werden, daß die ursprüngliche Erscheinung des alten Werkes und dessen eigenartiges Gepräge in seinem ganzen Umfange erhalten bleiben, gleichviel, ob diese Restaurierungs-Arbeit ein einfaches Ausbessern und Herstellen, oder ein Ausbauen und Erweitern in sich begreift. Es ist alles zu unterlassen, was geeignet ist, die ursprüngliche Erscheinung des alten Werkes und dessen eigenartiges Gepräge, wie auch die den Wert von Urkunden besitzenden Anhaltspunkte für seine Baugeschichte zu verwischen, zu verkümmern oder zu zerstören«. Gurlitt war es, der grundsätzliche Bedenken dagegen erhob, Ergänzungen an einem Bau streng im Stil des Alten zu halten.

Tornow hat seine Ideen über die Restaurierung der Kathedrale zu Metz durchgedrückt, die nachträglich bei der Regierung und merkwürdig damals bei den Franzosen die vollste Anerkennung fanden. Was schuf er für ein herrliches Bild aus obiger beschriebenen Kopfseite dieser Kathedrale! Der ganze Dom ist wie aus einem Gusse im Sinne des alten Meisters des 13. Jahrhunderts, der ihn erdacht, vollendet. Durch die jahrelangen Studien mittelalterlicher Baukunst hat er ein Werk geschaffen, das ihm zu Ehren gereicht. Und wenn die alten Dombaumeister wieder erstehen könnten, würden sie Meister Tornow zum Danke für die Vollendung die Hände reichen.

Im Mai des Jahres 1903 wurde die Weihe des neuen Hauptportales, des sog. Christusportales, in Anwesenheit des deutschen Kaiserpaares vollzogen. Papst Leo XIII. hatte den Fürstbischof von Breslau, Kardinal Kopp, als seinen Vertreter entsandt, der in der Cappa Magna erschien. Bischof Benzler von Metz führte in einer Ansprache an das Kaiserpaar aus, daß dasselbe erschienen

OTTO ZANGL
KRIEGSGEDÄCHTNISTAFEL IN JESENWANG. *Holz*

wäre, um den Glanz der künstlerischen Schöpfung, wozu sich alles vereinige, zu feiern. »Solange wie diese ehrwürdige Kathedrale, das großartige Denkmal der gotischen Baukunst, sich zum Himmel erhebe als ein Zeuge der religiösen Kraft, der Schöpferin der alten Zeiten, so lange werde die Nachwelt dankbaren Herzens verkünden, daß ein edler deutscher Kaiser, unterstützt durch das Genie eines Künstlers, es verstanden habe, dem alten Werk neuen Ruhm hinzuzufügen und das herrliche Portal, gebildet im alten Geist, dem Bischof der Diozese Metz übergeben zu haben.« Diese herrlichen Worte sprach der Bischof zu der hohen Festversammlung. In seiner Antwort rühmte damals der Kaiser das neue Portal als ein Meisterwerk der Architektur und der Bildhauerkunst.

Der Schöpfer dieses großzügigen Werkes der Wiederherstellungsarbeiten am Dome ist nun dahingegangen. Es war sein Lebenswerk, an dem er mit allen Fasern hing. Seine Kunst erreichte hier ihren Höhepunkt. Hugo Steffen

* * *

Die Sinne trügen nicht, aber das Urteil trügt.

Goethe

KARL LUD. SAND KRIEGERDENKMAL

In Großenried

ALS MICHELANGELO VITTORIA COLONNA MALTE

SKIZZE VON M. HERBERT

Endlich war die Fürstin Colonna gewillt, sich von Michelangelo malen zu lassen —. Oft und oft hatte sie seinem Ansinnen gewehrt. »Eure Zeit, teuerster Michelangelo, gehört den ewigen Dingen. Sie ist zu kostbar, sie an ein alterndes und müdes Gesicht zu verschleudern. Nein, sagt mir keinen Trost! Ich brauche keinen. Ich altere und sterbe im Willen Gottes, mehr begehre ich nicht. Aber Ihr, der Meister überschäumenden Lebens, dessen Pinsel nicht vor der Gestalt des Weltenschöpfers erbebte! Ihr, der Riese des allmächtigen Willens, der gewaltigsten Gewalten! Wie qualvoll muß es für Euch sein, der sinkenden Linie zu folgen, und dem Ebben der Hochflut! Eure Kräfte wollen sich an Kräften messen! Wollen das aufbäumende Leben besiegen. Euer Opfer würde mich bedrücken.« Dazu hatte Michelangelo verbissen geschwiegen und zornig getrotzt. Wußte diese stolze, feine Frau mit dem königlichen Herzen denn nichts, gar nichts von den Kämpfen, die seine Seele um ihretwillen ausfocht? Konnte sie sich nicht denken, daß sie ihm der einzige Mensch war? Ahnte sie nichts von der flammenden Sehnsucht nach ihrem milden Worte, nach der reinen und zarten Berührung ihrer Hand? War sie schon versponnen in den Traum der Ewigkeit? Wie mochte sie zu ihm von ihrem Alter reden? Er begriff es nicht. Alter — was ist Alter für höchste Liebe! Gehörte Vittoria nicht zu den Frauen, die weder jung noch alt sind, weil ihre gottähnliche Seele etwas Zeitloses in sich trägt? Michelangelo sagte der Marchesa nichts von alledem. Seine schwere Verschlossenheit wuchs mit den Jahren. Das Schweigen lag vor seinem Herzen, ein eiserner Riegel. Wer ihn liebte, mußte ihn erraten. Vittoria durfte ihn wohl nicht mißverstehen, sie nicht. Immer wieder wagte er den Wunsch, der ihm keine Ruhe ließ: „Herrin, schenkt mir nur zwei Stunden! Ist es denn wirklich etwas so Geringes, Verächt-

FRANZ SCHEIBER KRIEGERDENKMAL

In der Kirche zu Kirchroth bei Straubing. Wandtafel; die Figur Relief

liches, von Michelangelo gemalt zu werden?« fragte er mit dem gerechten Bewußtsein seiner Größe. Denn jahrelang flehte er um die Gunst. Zuletzt gramvoll, umflorten Blickes. »Wir haben beide nicht mehr allzuviel Zeit zu verlieren, Frau Marchesa!« Als sie es endlich gewährte, glaubte er auf dem Gipfel seiner Wünsche zu sein. Und fand doch bald die bittere Hefe auf dem Grund des Bechers. Auf einer Terrasse der Villa Colonna in Rom: Im klaren, unerbittlich scharfen Freilicht, stille in ihren Sessel zurückgelehnt, verfolgte Vittoria Colonna mit sinnendem Blick das Wasserspiel eines antiken Brunnens, der seine regenbogenfarbene Flut von einer grün durchsichtigen Porphyrschale in die andere sandte, ein Bild der Unermüdlichkeit. Tamarindengezweig wiegte seine rotstäubigen Blütenrüschen über ihrem ergrauenden Scheitel. Das Brokatgewand verhüllte mit schwer gebrochenen Falten eine zerbrechliche Gestalt. Jugend und Anmut hafteten nur noch an den silberweißen Händen, die schlank und marmorglatt in ihrem Schoße ruhten. Da wurde Michelangelo von unsäglicher Traurigkeit erfaßt, denn als sein hungriges Auge in den über alles geliebten Zügen forschte und suchte, als wolle es sich dieses Antlitz zu eigen machen, wie kein anderes auf Erden, sah er unbarmherzig deutlich die Schrift des Todes darauf geprägt. — Nur noch wenige Jahre, vielleicht nur noch Monde und sie würde seinem irdischen Blick auf immer entrückt sein. Gar zu schwer und müde legten sich schon die Deckel über die strahlenden Sterne der Augen, zu schmerzlich senkten die Mundwinkel sich — jetzt, da nicht das gewohnte gütige Lächeln, das ihre Rede zu begleiten pflegte, den Verfall verhüllte. Dieser bitteren Abschiedsschrift mit dem Pinsel nachzufahren, ging über Michelangelos Kraft. Mitten im Malen brach er zusammen, barg den struppigen, grauen Kopf in den harten Arbeiterhänden und schluchzte bitterlich. Die Fürstin ließ den alten Freund ruhig gewähren, zwar ahnte sie nicht den tiefsten Grund seiner Tränen, doch fühlte sie, daß der Meister um ihretwillen litt. Welche Worte wären da zart genug gewesen? Verschwiegenen Schmerzen soll man nur mit Schweigen begegnen, ehr-

LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG)

KRIEGERGEDENKTAFEL IN WOLFRAMESCHENBACH

An einer Säule der Kirche. Mitteltafel mit der Inschrift und zwei Seitenflügel

furchtsvoll mit abgewandten Augen. Als Michelangelo sich mit einem mächtigen Willensakt gefaßt hatte und in seiner Arbeit fortfuhr, wagte sie endlich zu fragen: »Ihr weintet wohl um meine tote Schönheit, Michelangelo?« »Nein, Herrin! Das ist keine wahre Schönheit, die sterben kann. Wahre Schönheit ist so unsterblich wie wahre Liebe. Noch im Sarge, Frau Marchesa, würdet Ihr für mich schöner sein, als jedes andere Weib auf Erden.« Sie senkte das zu streng geschnittene Profil und über ihre Wangen lief blitzgleich aufleuchtend und verschwindend das feine Rot der ersten Jugend und der ersten Liebe.

* * *

»Ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie Ihr es wollt.«

Beethoven gegenüber der Kritik

DIE BEDEUTUNG HOFRAT DR. JOS. STRZYGOWSKIS FÜR DIE ERFORSCHUNG DER ALTCHRISTL. KUNST

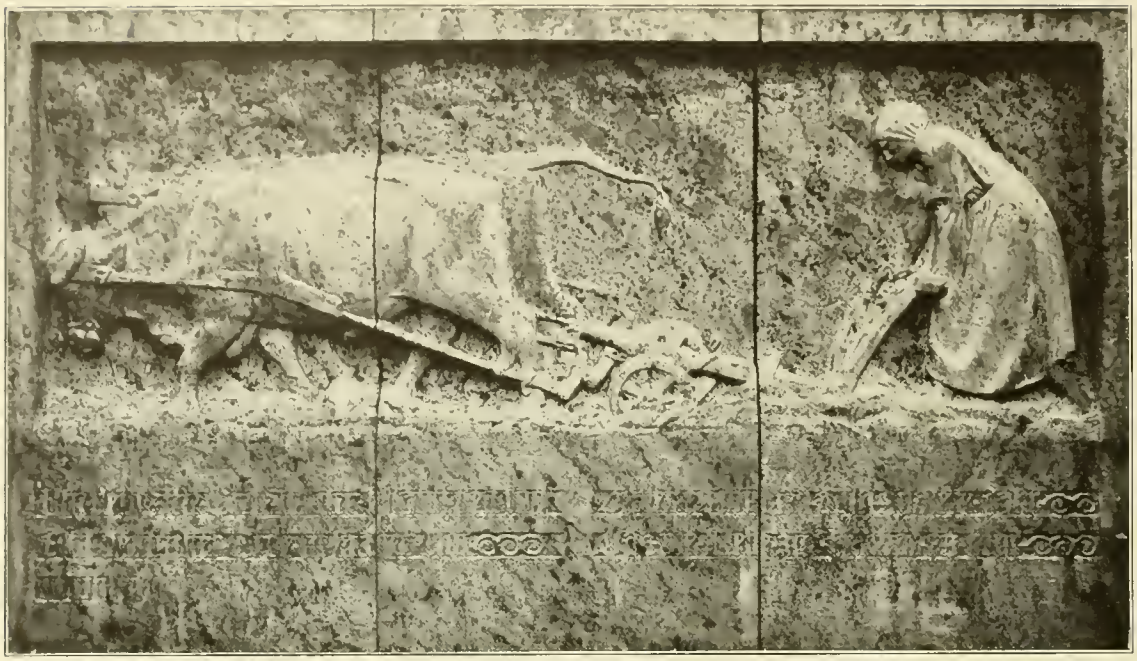
ZU SEINEM 60. GEBURTSTAG (7. März)

Begreiflicherweise nahm die christliche Kunstforschung ihren Anfang in Rom, dem Ausgangspunkt des katholischen Glaubenslebens. In den letzten Jahren wurden jedoch die Schwierigkeiten, die ältesten Probleme von Rom aus zu lösen, immer erheblicher. Da war es Hofrat Dr. Strzygowski, der berühmte österreichische Gelehrte, der den neuen Weg zum Verständnis der frühchristlichen Kunst wies.

»Ich habe ja selbst einst mit Rom begonnen, bin dann suchend nach Byzanz gegangen und habe endlich den Schlüssel in Kleinasien, Syrien und Ägypten gefunden.« So äußerte sich dieser weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannte Forscher über den Weg, der einzig und allein zum richtigen Verständnis dieser Kunstepoche führen kann. Die Studien über das Christusbild waren es, bei welchen sich diese Zusammenhänge am deut-

LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG) KRIEGERDENKMAL
Auf dem Friedhof zu Zell a. Main. Muschelkalkstein

lichsten zu zeigen vermochten. In seiner Arbeit »Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung« (Beilage zur »Allgem. Zeitung«, München, 19. I. 1903) erbrachte Hofrat Strzygowski den Nachweis, daß die ältesten Christusdarstellungen den hellenistischen Typus zeigen, wo der Heiland bartlos erscheint. Ein kleinasiatisches Sarkophagrelief in Berlin und das Kaiserdiptychon im Louvre sind deutliche Beweise dieser Fassung, die später vom bärtigen Christuskopf ganz verdrängt wurde. Ursache dieser Erscheinung ist »die orientalische Flutwelle«, die seit dem 4. Jahrhundert im Orient alles zerstörte, »was er an hellenistischen Elementen aufgenommen hatte«. Diese hatte aus Jerusalem auch den bärtigen Christuskopf gebracht, jene Form, »die dann fortlebte von Raffael, Dürer bis in die Gegenwart. Pilger und der syrische Kunsthandel sorgten für die Verbreitung dieser neuen Form, die zeitlich zusammenfiel mit dem Bestreben Konstantins, den heiligen Stätten von Jerusalem wieder ihre Bedeutung zu geben«. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes weit übersteigen, wollte man nur annähernd alle Fragen aus der christlichen Kunstwissenschaft heranziehen, die durch Hofrat Strzygowskis Untersuchungen Klärung gefunden haben. Eine Reihe von Kunstdenkmälern jener Epochen fanden durch ihn ihre Veröffentlichung und wissenschaftliche Erschließung. In Kürze sei nur an die Arbeiten »Das griechische Kloster Mar-Saba in Palästina« (Repert. f. Kunstwissenschaft, XIX/1) oder »Das Berliner Moses-Relief und die Türen von Sta. Sabina in Rom« (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlungen, 1893 II/III) gedacht. Die selbständigen Publikationen wie »Orient oder Rom« (1901) und »Ursprung der christlichen Kirchenkunst« (1919) bergen eine Fülle wertvoller Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der frühchristlichen Kunst. Mit dieser einen Seite der Kunstforschung ist aber die wissenschaftliche Tätigkeit dieses Mannes längst nicht erschöpft. Das sind nur, fast möchte man sagen, zufällige Ergebnisse, die er auf dem langen Weg, zu den letzten



WILHELM GÖHRING — KRIEGERDENKMAL IN WEIDEN

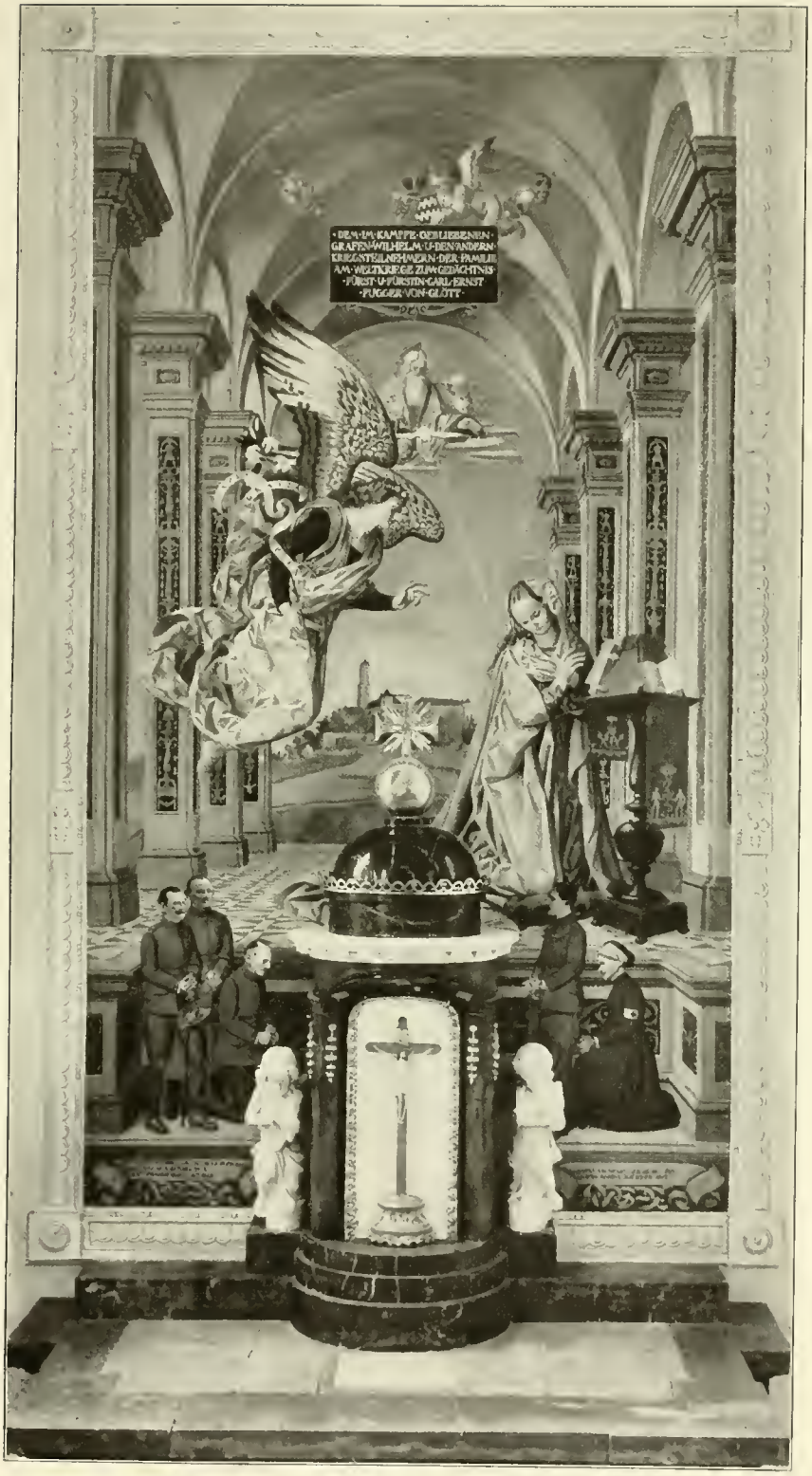
Majolika-Tafel an einem Hause

historischen Ursachen der Kunst vorzudringen, geboten hat. Bei Hofrat Strzygowski geht es jederzeit ums Ganze. Darum zieht er alle Gebiete des an und für sich schon fast unübersehbaren Reiches der Kunstwissenschaft in den Kreis seiner Betrachtungen, hält sich am liebsten in den Grenzgebieten auf und dringt ins Neuland vor. Was er dabei nur an grundlegenden Ergebnissen der christlichen Kunstwissenschaft allein zu schenken imstande war, das hätte für viele ein Lebenswerk bedeutet. Dadurch unterscheidet sich aber eben das Genie vom Talent.

Bruno Binder

LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG) — KRIEGERDENKMAL

In Martinsheim. Muschelkalkstein



THEODOR BAIERL — KRIEGSGEDÄCHTNISBILD

In der Englischen Grußkapelle, Grabkapelle der Familie Fürst Fugger-Glött zu Kirchheim in Schwaben

AUGUSTIN PACHER, CHRISTUS, ERHÖRE UNS! KRIEGS-GEDÄCHTNISFENSTER FÜR HACHENBERG IM WESTERWALD, 1921

Ausgeführt von der Glasmalerei J. P. Bockhorni in München

AUGUSTIN PACHER, CHRISTUS, HÖRE UNS! KRIEGS-GEDÄCHTNISFENSTER FÜR HACHENBERG IM WESTERWALD, 1921

Ausgeführt von der Glasmalerei J. P. Bockhorni in München

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. KRIEGERDENKMAL

Für gefallene Theologen in Paderborn. Modell

ILLI AUTEM SUNT IN PACE

Sie aber sind im Frieden. Sap. 3, 1

Sonderbeilage zu „Die christliche Kunst"
Zeichnung von 1912

LEO SAMBERGER
„ECCE HOMO"

LEO SAMBERGER

Von JOSEF KREITMAIER S. J.

(Vgl. die Abb. S. 118—134)

Neigung und Schicksal stoßen oft feindlich aufeinander. Sie haben auch in der Seele dieses großen Malers Konflikte geschaffen, die nie zur Ruhe kommen. Und scheint es zuweilen, daß der Künstler sich mit dem Schicksal und die Neigung sich mit dem nicht zu Ändernden abgefunden habe, so genügt doch ein geringfügiger Anlaß, den alten Kampf neu entbrennen zu machen.

Das Schicksal hat dem Meister ein Leben gegeben, aber zwei künstlerische Neigungen, eine realistische und eine idealistische, von denen jede für ihre Erfüllung und Sättigung ein ganzes Leben beanspruchte. Väterliches und mütterliches seelisches Erbgut stritten um die Herrschaft. Hier nun hat das Schicksal eingegriffen und die äußeren Verhältnisse so gefügt, daß Samberger der Bildnismaler wurde, als den wir ihn lieben und bewundern. Der Wirklichkeitssinn gewann die Oberhand über den Trieb nach dem Idealen, der so mächtig in der Brust des Künstlers nach außen drängt, daß er auch heute noch die Entsagung schmerzlich empfindet, daß die Sehnsucht, aus der Welt des Physischen und menschlich Psychologischen ins Ideelle und Transzendente zu gelangen, immer wieder aufs neue rege wird.

Ob nicht doch das Schicksal tiefer geschaut hat, als der Künstler selbst? Die Frage wurde schon von manchem gestellt und von manchem bejaht, der sich von der Fülle herrlicher Charakterbildnisse blenden ließ, die uns vorenthalten worden wären, hätte der Meister ungehemmt seiner idealistischen Neigung folgen können. Der Trieb zum Idealen, so meinen sie, gehe nicht so sehr den Künstler Samberger an als den Menschen. Ist aber die Neigung beim Künstler nicht allemal die Magnetnadel, die mit der unfehlbaren Sicherheit eines Naturtriebes dahin weist, wo sein ureigenes Schaffensreich liegt? Und wer vermöchte zu ahnen, welche Werke idealer Großkunst uns durch die fast mit Ausschließlichkeit gepflegte Bildnismalerei vorenthalten wurden, nachdem doch Anfänge vorlagen, die das Höchste verhießen?

Indes hat es wenig Sinn, darüber nachzugrübeln, was aus Samberger geworden wäre, wenn diese oder jene Bedingung erfüllt, diese oder jene Hemmung nicht eingetreten wäre. Wir haben ihn als den zu betrachten, der er wirklich geworden ist. Um ihn als solchen zu verstehen, ist dann freilich auch die Kenntnis dieses inneren Konfliktes notwendig; dadurch allein erklärt sich ja der tragische Zug, der allen seinen Schöpfungen eigen ist, der auch dann nicht fehlt, wo er alle Schleusen launigen Humors geöffnet hat, wie etwa in dem Bildnis Bradl, das in der Kunstgeschichte aller Zeiten seinesgleichen sucht (Abb. XI. Jahrg. nach S. 64).

Wenn wir die Leistungen der alten und neuen Bildniskunst betrachten, könnte es scheinen, als ob die meisten Bildnismaler Materialisten wären, denen der Mensch nur als Stoff gilt, nicht als Geist, so hartnäckig bleiben sie an der äußeren Erscheinung haften, die der Zufall bietet. Selten ist das Wirken der geheimnisvollen Seelenkräfte zu spüren und die Gabe, sie an die Oberfläche zu zwingen. Ihre Bildnisse sind darum seelisch leblos, Ähren ohne Frucht, ausgestopfte Bälge. Völlig unausstehlich werden solche Bildnisse, wo sie repräsentativ wirken wollen und in falsch verstandenem Idealismus statt die Wahrheit keck und gerade herauszusagen, Schmeicheleien vortragen wie die Redner am Grabe, nur um das eine besorgt, dem Auftraggeber und seiner Sippe zu gefallen. Da ist uns ein Maler, der das Wort Chestertons beherzigend »In dem Augenblick, wo wir den Zauber konventioneller Schönheit gebrochen haben, warten Millionen schöner Gesichter auf uns allerorten« ehrlich und unzweideutig bekennt, was er sieht, immer noch lieber, mag er auch vor lauter Sehen das Schauen vergessen.

Solche Augenkünstler waren die Naturalisten und Impressionisten, ein Leibl und ein Liebermann, um zwei besonders deutliche Typen dieser Richtungen zu nennen. Die Ehrfurcht vor den Erscheinungsformen der Außenwelt ist ihr Leitstern. Im äußersten

LEO SAMBERGER PATRONA BAVARIAE

Zeichnung, 1919

Gegensatz zu ihnen stehen die Expressionisten, die sich von der Außenwelt nur Symbole eigener Seelenzustände darreichen lassen. Man möchte glauben, daß für diese modernsten Künstler das Bildnis überhaupt ausscheide, da dieses doch schon seinem Begriff nach das Objekt und zwar, um als Bildnis kenntlich zu sein, das Objekt in seiner äußeren Erscheinung wiedergeben muß. In den meisten von Expressionisten gemalten Bildnissen wird denn auch das Objektive vom Subjektiven überwältigt und erdrückt.

All diesen Richtungen gegenüber, die an einseitiger Einstellung leiden, wird der echte Bildnismaler die drei wesentlichen Elemente: Körper und Seele des Dargestellten und Individualität des Künstlers in harmonischen Gleichklang zu bringen haben, wobei das letztere Element nur die Begleitstimme zu stellen hat, nicht wie beim Expressionisten die führende. Ein gutes Bildnis ist darum eine der schwierigsten Aufgaben der Malerei. Dabei nützt es einem Künstler durchaus nichts, zu wissen, was zu einem vollkommenen Bildnis gehört, seine Leistung muß vielmehr in allen Punkten aus innerem Drang entstehen und nicht aus rationellen Berechnungen. Selten genug begegnen wir denn auch in der Geschichte der Kunst solchen Begabungen. Insbesondere hat die wichtigste zweite Forderung seelischen Eigenlebens, wobei nicht nur zufällige Schwingungen, sondern das Wesen selbst gepackt wird, doch eigentlich erst bei Rembrandt Erfüllung gefunden, um alsbald wieder auf Jahrhunderte hinaus in Vergessenheit zu geraten. Erst im verflossenen Jahrhundert hat dann Lenbach dem Charakterbildnis wieder seinen Platz gewiesen. Während aber bei ihm immer noch ein Schwanken zwischen diesem und dem repräsentativen

LEO SAMBERGER THOMAS VON KEMPEN

Zeichnung, 1918

Bildnis zu bemerken ist, hat Leo Samberger, den man zu Unrecht als Schüler und Nachfolger Lenbachs bezeichnet hat, mit der ihm eigenen künstlerischen Rücksichtslosigkeit und Verachtung halben Wesens grundsätzlich oder vielmehr in triebhafter Leidenschaftlichkeit durch die schimmernde Oberfläche hindurch nach der Seele geangelt und nicht geruht, bis sie eingefangen war, nicht selten zum Entsetzen seines Modells, dem hier zum ersten Male sein wahres, ungeschminktes Sein ohne höfliche Vertuschungen vorgehalten wurde. Die wenigsten Menschen kennen sich eben selber: sie kennen nur die Maske, fast möchte ich sagen die Totenmaske, die ihnen der Spiegel bei der täglichen Arbeit des Frisierens ins Auge wirft oder der Photograph in naturgetreuen Abbildern vorlegt, nachdem er die Seele schweigen geheißen und die Spuren, die sie vielleicht trotzdem in der Platte hinterließ, sorgsam mit dem Retuschierpinsel entfernt hat. So ist die breite Masse nur für Bildnisse zu haben, in denen das Uhrwerk der Seele abgestellt ist.

Nichts ist darum für ein tieferes Eindringen in die Sambergersche Bildniskunst lehr- und aufschlußreicher als ein Vergleich seiner Werke mit Photographien nach der Natur. Zug um Zug kann man da die seelische Armut der letzteren und den seelischen Reichtum der ersteren verfolgen. Wie ist man da erstaunt über den psychischen Scherblick des Meisters, der in wenigen Sitzungen die seelische Individualität eines Menschen festzubannen weiß, die, im bürgerlichen Leben durch die Regeln der Konvention zurückgehalten, meist nur in unbewachten Augenblicken sinnfällig in Erscheinung tritt. Sie herauszulocken betrachtet Samberger als wichtigste Aufgabe der Sitzungen. Das

LEO SAMBERGER NAPOLEON

Zeichnung, 1916. — Text S. 135

Modell darf keine starre Haltung annehmen, soll sich vielmehr ungezwungen regen und plaudern. Der Meister hat in seiner magischen Suggestionskraft Mittel genug, die Seele aus ihren Schlupfwinkeln an die Oberfläche zu treiben. Ganz anders arbeitet darum Samberger als Cézanne, von dem Vollard erzählt, daß er von seinen Modellen Unbeweglichkeit und Stillschweigen gefordert habe.

Ein äußerlich ähnliches Bildnis zu schaffen, betrachtet Samberger als Kinderspiel, als eine Handübung, in der er längst den höchsten Grad von Geläufigkeit erreicht hat. Seine eigentliche Schöpferarbeit liegt erst hinter den Kulissen. Ist dann so ein psychologisches Bildnis ungefähr bis zum Höhepunkt gesteigert, dann beginnt für den Künstler die beglückende Stunde, wo er in rauschhafter Ekstase mit dem erfaßten Wesenszug sein Fangspiel treibt wie die Katze mit der Maus, wo er nicht müde wird, ihn in immer neuen Karikaturskizzen zu übersteigern, um dann, wenn er die letzte Hand an das Bildnis legt, ja nicht unter den Punkt zu sinken, wo die äußerste psychische Naturwahrheit erreicht ist. So kommt die sprühende Lebendigkeit und Schlagkraft zustande, die Sambergersche Bildnisse so hoch über lange Reihen von Mitbewerbern hinaushebt.

Welch ungeheure Energie spannt sich doch aus in dem herrlichen Thyssenkopf (Abb. S. 129)! Ein zäher Willensmensch, der kein Hindernis kennt, sondern gerade aufs Ziel losgeht, Symbol und Typus des modernen Industrieherrschers, der die Wesenszüge von Eisen und Stahl angenommen hat, die sein Reich bilden. Unmöglich, sich diesen Mann mit dem keck zurückgeschobenen Hut zu denken, der für den Charakter des P. Aschenbrenner so bezeichnend ist (Abb. S. 130).

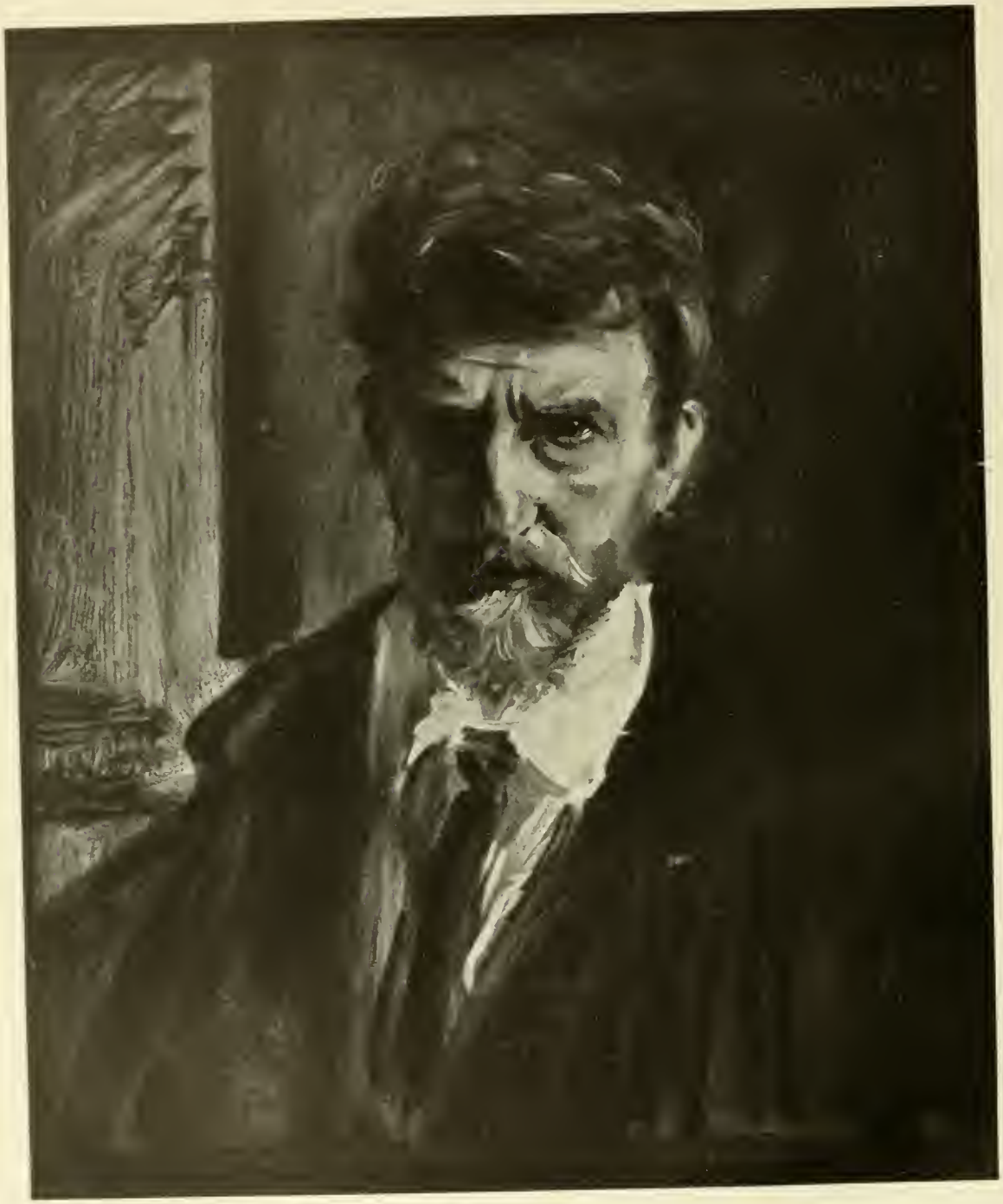
LEO SAMBERGER MICHELANGELO

Zeichnung, 1905. — Text S. 135

Auch in diesen Zügen liegt mannhafte Entschlossenheit. Aber sie ist gemischt mit urwüchsiger Laune. Ein Mensch, ebenso bereit mit der Faust auf den Tisch zu schlagen, wie lustig und laut aufzulachen, ebenso fest im Grundsätzlichen wie beweglich im Peripherischen. Spricht sich nicht alles das schon in der Nasenform dieser beiden Köpfe aus? Wie ganz anders ist hinwiederum die Energie im Antlitz des Malers Jaeger (Abb. S. 126). Ein Idealist und Optimist von Haus aus, aber hart und rauh geworden im Leben, von der Zukunft erhoffend, was ihm die Vergangenheit versagt.

Und dann eine andere Reihe: Der melancholische Ernst des Meisters selbst, der das Leben gar so schwer nimmt (Abb. S. 122), P. Rupert Jud O. S. B. (Abb. S. 133), innerlich leidend, äußerlich tief gebeugt unter den seelischen Bedrückungen und Enttäuschungen des feinfühligen Seelsorgers, Dr. Wurm als Kunstkritiker (Abb. S. 128), scharf prüfend, etwas zurückgelehnt, mit einem nicht bedingungslosen Ja in den Zügen.

Frauen- und Kinderbildnisse nehmen der Zahl nach nur einen bescheidenen Platz im Lebenswerk des Meisters ein. Im Frühlingstrieb des jungen Mannes hat er ja wohl auch Frauen gemalt, männliche, heroische, aus denen er sich den Urstoff holte für seine Appassionaten, Kassandren und Sibyllen. Aber schon seit Jahrzehnten haben keine anderen Frauen und Kinder mehr die Schwelle seines künstlerischen Heiligtums überschritten als die eigene Gemahlin und die eigenen Kinder. Das Weiche, Fließende und Schwankende — nicht nur in der Umschalung, sondern im Kern der weiblichen Psyche, das Unreife und Keimende in der Kindesseele fühlen sich nicht recht wohl und behaglich in der Nähe



Gemälde, 1920
Text S. 121

LEO SAMBERGER
SELBSTBILDNIS

LEO SAMBERGER
DIE GEMAHLIN DES KÜNSTLERS

Gemälde, 1919

dieses starken und mannhaften Künstlers; sie prallen gegenseitig voneinander ab. Um so erstaunlicher ist es, unter den letzten Werken des Meisters das vortreffliche Bildnis seines Töchterchens Marianne zu finden (Abb. S. 125), ebenso wundervoll in der zarten, hellgoldigen, mollig aufgetragenen Farbe wie in der Erfassung einer kindlich reinen, mit Ernst und leiser Eigenwilligkeit verschleierten Mädchenseele.

Oft ist es recht schwierig, bei Sambergerbildnissen das ungefähre Alter des Dargestellten zu erraten. Nehmen wir z. B. das Selbstbildnis aus dem Jahre 1898, eine Perle der Münchner Staatsgalerie. Dieses Bildnis des damals Sechsunddreißigjährigen deckt sich auch heute noch Zug um Zug mit der geistigen und körperlichen Physiognomie des Meisters, der doch bereits sein sechzigstes Jahr überschritten hat. Besser könnte gar nicht erwiesen werden, daß dem Künstler die Schilderung des Charakters über alle Zufälligkeiten der körperlichen Erscheinung hinweg in vollendeter Weise gelungen ist. Das ist eben das Erstaunlichste an der erstaunlichen Intuitionskraft dieses Meisters: er sieht im Alter noch die Jugend und in der Jugend bereits das Alter; er erfaßt in den wenigen Stunden, wo das Modell vor ihm sitzt, jeden rasch aufblitzenden Zug, der sich erst im späteren Leben dauernd ins Antlitz gräbt oder ein letztes Aufflackern bereits niedergebrannten Jugendfeuers ist. Wo Samberger ein Bildnis malt, schreibt er Schicksals- und Charaktergeschichte eines Lebens, nicht nur eine Episode, wie die meisten anderen Bildnismaler, Liebermann nicht ausgenommen, der ja aus den Grundsätzen des Impressionismus heraus auch gar nicht anders konnte.

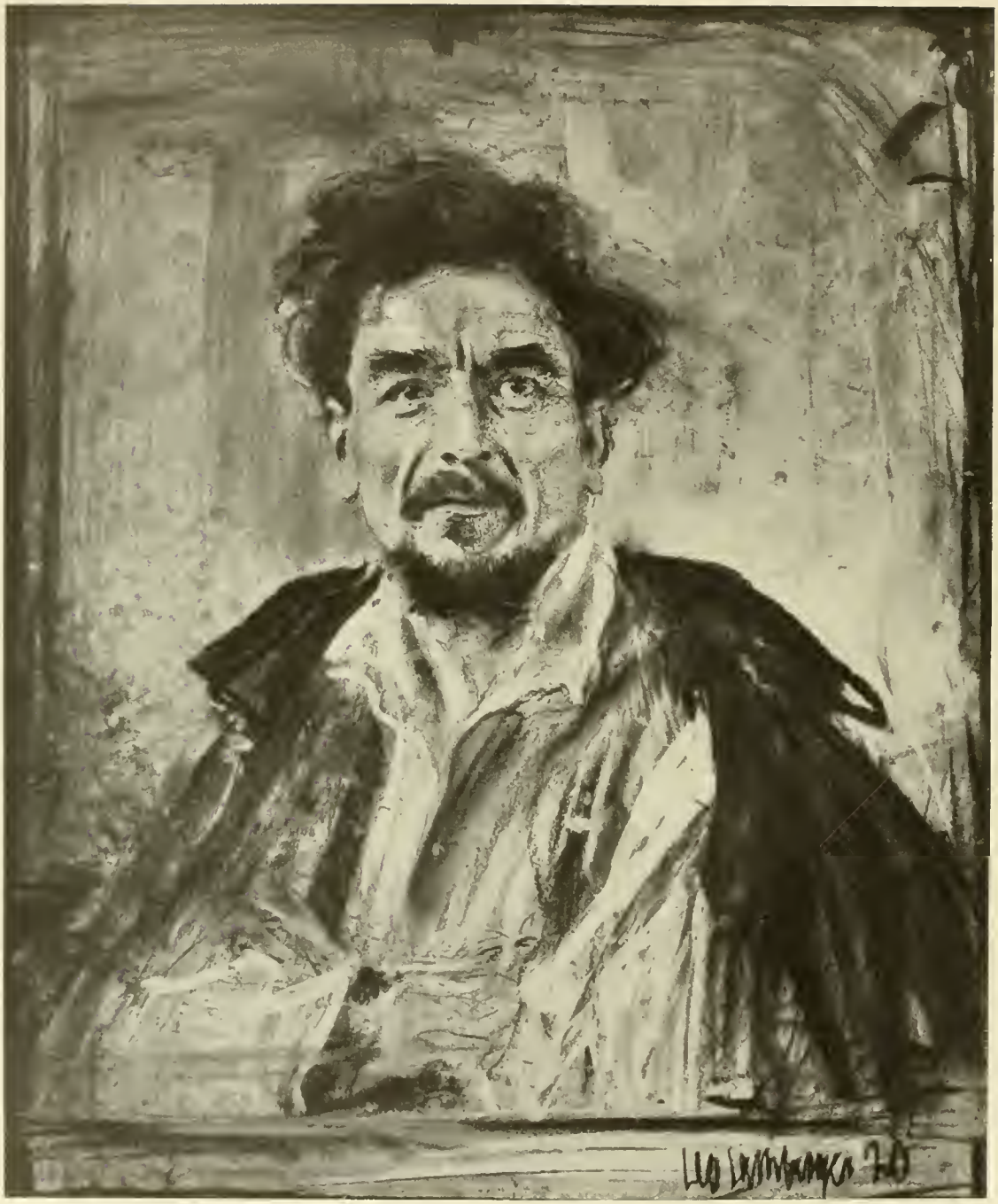
Jedes gute Bildnis ist nicht nur ein Spiegel der dargestellten Persönlichkeit, sondern auch der Seele des Meisters, der seiner Schöpfung den Geist eingehaucht hat, nicht etwa nur technisch-handschriftlich, sondern auch ideell. Wenn nun bei einem Künstler das Selbstbildnis einen so breiten Platz behauptet wie bei Samberger, der sich ja für sein Fach geradezu am eigenen Modell geschult hat, wird man füglich erwarten dürfen, das Problem der Zweieinigkeit von Objekt und Subjekt bei seinen Bildnissen in besonders klaren Lösungen zu finden. Alle wichtigeren Arbeiten, auf die er selbst etwas hält, sind denn auch vom Seelenleben des Meisters bestrahlt, mochte das Physiognomische noch so verschieden geartet sein. Es ist der bereits genannte tragische Zug, der wohl hier und dort ins Sarkastische und Humorvolle übergleitet, nie aber ins Leichte und Lustige. Humor ist eben letzten Endes doch nur Melancholie in ihren äußersten Bezirken. Erst dann, wenn das Verstehen der Welt mit ihren Rätseln und Geheimnissen, aber auch Launen und Zufällen einen Grad von seherischer Stärke erreicht hat, schlägt die Geburtsstunde dieses shakespeareschen Humors. So ist es auch kein Zufall, sondern psychologisch tief begründet, daß derjenige Komponist, der das seelenvollste Adagio schreibt, uns auch mit dem humorvollsten, prickelndsten Scherzo beglückt.

Den psychographischen Absichten Sambergers kommt seine impressionistische Vortragsweise zugute, gerade weil sie die absolute Deutlichkeit außer acht läßt, die in allen psychischen Vorgängen für uns ja niemals vorhanden ist. Es bleibt da immer ein unausgesprochener und unaussprechbarer Rest übrig, der auch künstlerisch nur dadurch bewältigt wird, daß er in der Schwebe gelassen wird. Eindeutigkeit wäre hier geradezu Lüge. Dadurch erreicht Samberger jenen Reichtum psychischer Schattierungen und die ungeheure Problematik seiner Köpfe, die sich zwar nicht in die Rahmen unserer Begriffe spannen lassen, aber unser inneres Anschauungsvermögen immer wieder aufs neue fesseln. Es ist das Geheimnis eines jeden großen Kunstwerkes, daß es wie ein Naturbrunnen Wasser gibt, so oft wir auch daraus schöpfen, eine Speise, an der wir uns nie übersättigen, so oft wir auch davon genießen. Der arme Schriftsteller aber, der am liebsten nur schauen möchte und doch über solche Bilder schreiben soll, findet sich in ähnlicher Lage wie das Knäblein, das St. Augustinus am Strande fand, bemüht, das Meer in ein kleines Sandgrübchen zu schöpfen.

Wir können hier nicht all die Entwicklungsstufen verfolgen, durch die hindurch Samberger zu seiner weich flüssigen, aufgelockerten Vortragsweise kam, die ihn am deutlichsten als Kind seiner Zeit ausweist und doch wiederum ebenso deutlich den Stempel der eigenen Hand und Seele, das Nichtnachahmbare an sich trägt. Wenn man die fein naturalistisch durchgebildeten, mit Holbeinscher Liebe zum Kleinen gestalteten Zeichnungen des 14 jährigen Knaben, staunend über soviel frühreife Formsicherheit, betrachtet, möchte man nicht glauben, daß sich der Spätstil auf solche Anfänge zurückleitet. Dieser Spätstil, der nicht, wie noch seine unmittelbare Vorstufe, die Farbe selbst zusammenbindet, sondern das Zusammenbinden außerordentlich kühn hingeschleuderter

Gemälde
Text S. 124

LEO SAMBERGER
DES KÜNSTLERS TÖCHTERCHEN MARIANNE



Zeichnung, 1920
Text S. 121

LEO SAMBERGER
DER MALER JÄGER

Zeichnung, 1918

LEO SAMBERGER
HERMANN ESSWEIN

Gemälde, 1919
Text S. 121

LEO SAMBERGER
DR. ALOIS WURM

Gemälde, 1921
Text S. 120

LEO SAMBERGER
AUGUST THYSSEN

Zeichnung, 1913
Text S. 121

LEO SAMBERGER
P. JOHANN ASCHENBRENNER

LEO SAMBERGER
DER KOMPONIST MORITZ JAFFÉ, BERLIN

Zeichnung, 1919

Farbflecken dem Auge des Beschauers überläßt, zeigt sich schon gegen Ende der neunziger Jahre in vollkommener Reinheit, bisweilen schon früher, besonders im Nebensächlichen. Mit einer Treffsicherheit ohnegleichen ist von da ab mit sparsamsten Mitteln, mit stenographischen Punkten und Strichen auf dünn vorbereitetem Malgrund eine verblüffende Illusion lebendigen Nervenspiels erreicht, die durch Feinmalerei und Tüftelei nie erreichbar wäre. Das innere Feuer, das diese Künstlerseele in den Augenblicken ekstatischen Schaffens durchloht, schlägt seine leckenden Flammen auf die Bildfläche und versprüht seine Funken in den Hintergründen.

Der Künstler war nie ein Freund der lauten und lebhaften Farbigkeit, oder vielmehr: seine von Haus aus melancholisch begabte Seele stieß sie als etwas ihr Naturfremdes ab. Schon die Arbeiten aus seiner Akademiezeit lassen, obwohl damals äußere Einflüsse noch nicht ganz ausgeschaltet waren, die Entwicklung zu einer tragischen Farbigkeit in schweren Mollakkorden ahnen, welche die Farben der Wirklichkeit durch die Künstlerseele hindurchleitet, und sie erst mit seinem schwarzen Blut gemischt weitergibt. Nicht allen gefällt diese Eigenart des Sambergerschen Kolorits. Man muß in der Tat das Phänomen Samberger erst in seiner Ganzheit begriffen haben, um sich darüber klar zu sein, daß das Tragische in der Sambergerschen Form mit innerer Notwendigkeit gerade diese Art von Farbigkeit heischt. Man kann sich nicht an dieser stoßen, ohne auch die Berechtigung der Form zu verneinen, so innig sind beide zu einer geistigen Einheit verschmolzen. Das gilt von der glänzenden Reihe seiner Meisterwerke. Daß es neben ihnen auch andere Bilder gibt, bei denen der logische Zusammenhang loser erscheint, weiß der ewig mit sich selbst unzufriedene Künstler am besten.

Man darf darum auch nicht sagen, Sambergers Bilder seien mehr Zeichnungen als Malereien. Denn das Malerische fordert nicht, daß der Künstler nun alle Farbenkreise durchläuft, es genügt vielmehr, daß er innerhalb eines mehr oder weniger engen Farbenkreises in einer Art Viertelstonchromatik alle Farbstufen zu einer einheitlichen Gesamtwirkung zu einen weiß. Sonst müßte man den gleichen Vorwurf gegen den graugelben Ton Liebermanns erheben. Wer sich die Mühe nimmt, ein Sambergersches Bild aus nächster Nähe nach seinen Farbwerten zu durchprüfen, wird über ihren Reichtum staunen müssen; sie fließen freilich schon in mäßiger Entfernung in den einheitlichen Ton hinein und verlieren ihre Eigenbedeutung.

Der Meister kann auch farbige Durakkorde anschlagen, wenn es ihn mal reizt. Ich erinnere nur an das Bildnis Kühn oder an das letzte Selbstbildnis, von dem bereits die Rede war. Solche Bilder werden von der zünftigen Kritik allemal mit besonderen Lobsprüchen bedacht als Künder einer neuen Jugendlichkeit. Ich weiß nicht, ob diese größere Farbigkeit nicht durch den Verzicht auf den höchsten Grad psychologischer Ausdrucksfülle erkauft ist, ob nicht die Farbe nach inneren Gesetzen um so leiser flüstern müsse, je lauter der Geist spreche. Mir wenigstens ist das Selbstbildnis aus dem Jahre 1917 trotz seiner zurückgehaltenen Farbe als künstlerische Gesamtleistung lieber als das jüngste. Indes ist hier der Punkt, wo das Problem Samberger wohl immer ein strittiges und von der subjektiven Einstellung abhängig bleiben wird.

Zu den Idealbildnissen, die Samberger neben seinen übrigen Arbeiten in großer Zahl geschaffen hat, können manche den Zugang nicht recht finden, die seinen an der lebendigen Natur reif gewordenen Bildnissen ungeteilte Bewunderung zollen. Und doch sind gerade diese Idealbildnisse mit ganz verschwindenden Ausnahmen innerer Nötigung entsprungen, frei von jeder äußeren Einwirkung. Immer wieder führt ihn ein magischer Naturtrieb in diese Richtung künstlerischen Ausdrucks. Wir werden darum in diesen Bildnissen eine besonders klare Prägung Sambergerschen Wesens suchen müssen, wollen wir nicht den Grundsatz der Zweckstrebigkeit aller menschlichen Triebe in Frage stellen.

Früher hatte der Meister solche Bildnisse wohl auch gemalt — ich erinnere nur an seinen Christus oder Canisius —, heute fertigt er sie ausschließlich in Schwarz-Weiß, mit Kohle oder Stift. Sein künstlerisches Gewissen empfindet einen Widerspruch in der Verbindung des realistischen Elements, das in der Farbigkeit eines Kopfes liegt, mit dem idealistischen, aus den Urgründen des Seelischen genommenen, das doch bei Bildnissen solcher Art einzig in Frage kommt. Ferner: Gerade, weil Sambergers malerischer Vortrag ganz auf impressionistischer Grundlage ruht, mag die Naturfarbe beim Durchgang durch die Seele des Künstlers auch noch so sehr umgestaltet werden, muß ihm wie jedem Impressionisten das Malen aus dem Gedächtnis oder aus der malerischen Phantasie heraus

Gemälde, 1920
Text S. 121

LEO SAMBERGER
P. RUPERT JUD, O. S. B.

LEO SAMBERGER HL. PAULUS

1918. — Text S. 134

widerstreben. So gibt es für ihn nur zwei Möglichkeiten: entweder Malen nach der Natur oder Anwendung der durch und durch idealistischen Technik der Zeichnung, wo das Naturvorbild nicht zur Hand ist.

Schon die Auswahl historischer Persönlichkeiten, denen wir unter den Schöpfungen Sambergerscher Idealkunst begegnen, ist für seine Geistesrichtung bezeichnend. Mögen es nun Dichter sein oder Künstler oder Heilige, immer sind es die eigentlichen Kraftnaturen, die ihn fesseln, und zwar nicht so sehr die optimistischen Draufgänger unter ihnen, sondern die Leidgeprüften und Enttäuschten. Wie ihm die weibliche Psyche schon im allgemeinen nicht liegt, so im besonderen auch nicht solche großen Geister der Geschichte, in deren Charakter das Weiche, Weibliche herrscht. Ein Raffael wird ihn ebensowenig locken, wie ein Mozart oder Stifter, wohl aber Michelangelo, Beethoven, Dante. Auch unter den Heiligen bevorzugt er die Männer der Tat, einen Johannes den Täufer, Paulus, Ignatius von Loyola, Canisius. Bei ihnen findet er in der eigenen Seele den Gleichklang, der allein eine echte Ausdrucksschöpfung gewährleistet und den physiognomischen Typus nicht wenig durch das Selbstbildnis zu beeinflussen gestattet.

Dieser leiddurchfurchte und doch mit einem gewissen herb-spöttischen Zug bedachte Michelangelo (Abb. 121) ist zur Hälfte Samberger selbst. Ebenso Paulus und Ecce homo (Abb. S. 134 und Sonderbeil.). Die zähe Willenskraft hat sich in der Gestalt Napoleons in härteste Rücksichtslosigkeit und Gefühlskälte gewandelt, in hünenhaften Trotz gegen das Schicksal. Wie diese Kinnladen so scharf und eckig herausgeschnitten, die Gesichtsmuskeln so straff gespannt und

nach innen gezogen sind, wie dieser Mund sich bitter zusammenkneift und diese Augen herausstieren aus umschatteten Höhlen (Abb. S. 120).

Für Samberger ist auch die Patrona Bavariae nicht die triumphierende Himmelskönigin, sondern die schmerzgeprüfte Dulderin als Vorbild für das schutzbefohlene Land. Kühn hat sich der Meister, um seinen Gedanken auszuprägen, über den geschichtlich festgelegten Typus und ikonographische Rücksichten weggesetzt. Es ist eben seine Patrona Bavariae (Abb. S. 118).

Damit haben wir eine Eigentümlichkeit berührt, die bei Sambergers Idealbildern vielen die Einfühlung erschwert, und sie insbesondere weit von allem Volkstümlichen abrückt: die Subjektivität seiner inneren Anschauung. In dieser Hinsicht muß man ihn geradezu mit den Grundsätzen und Absichten der neuesten Kunst in Verbindung bringen, wenn er auch in seiner Subjektivität nie so weit geht, die Natur zu entstellen, da sie ihm als Schöpfung Gottes heilig und unantastbar ist.

Samberger ist eine einsame Größe, so weit gespannt der Kreis seiner Verehrer auch ist. Allzuviele stehen seiner herben, gänzlich unsentimentalen, durch und durch männlichen Kunst noch fern, die einen, weil sie ganz von der „schönen" Kunst befangen, kein geistiges Tastvermögen für Erscheinungen solcher Art besitzen, und ihr Fall ist hoffnungslos. Die anderen, weil sie, von den Ideen ihres Zeitalters begeistert, das Abseitsstehen dieses Künstlers von den Ufern des Zeitstroms nicht begreifen wollen. Sie, die das Wort „Persönlichkeit" so oft im Munde führen, während ihnen das andere Wort „Abhängigkeit" ein Greuel ist, sind blind gegen die Tatsache, daß sie selbst wehrlos Mitgerissene sind, während Samberger, der es als aufrechter Mann nicht versteht, warum wir von der Zeit abhängen sollen und nicht vielmehr die Zeit von uns, sich seine Freiheit durch nichts und durch niemand beschränken läßt. Als die Freilichtmalerei das Feld beherrschte, hat es dieser Maler gewagt, braun zu malen, und er hat es gewagt, weil er jede Verbeugung vor künstlerischen Grundsätzen, die nicht in seiner eigenen Natur wurzeln, als Heuchelei und Unehrlichkeit empfunden hätte. Gewiß wäre ihm die Verbeugung ebenso zierlich und elegant gelungen wie den vielen anderen — die „Elegie" aus dem Jahre 1889 bezeugt es —, daß er es nicht getan, spricht für die Festigkeit und Eigenprägung seines Charakters. Ebensowenig ließ er sich von seinem Weg durch die Manifeste und Programme des Expressionismus ablenken. Wenn aber einmal die Stunde gekommen ist, und sie kommt unfehlbar sicher, wo man vielleicht nicht mehr so viel von Persönlichkeit redet, dafür aber die wirklich starken Persönlichkeiten aus der Millionenherde der Zeitgenossen und Zeitanbeter auszulesen beginnt, wird man sich Sambergers erinnern, und die Leiter so mancher Museen, die den Meister auch heute noch nicht zu kennen scheinen, mögen sich dann bei ihren Vorgängern bedanken, daß sie die günstige Stunde verpaßt haben.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, E. V.

I. 19. MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Die heurige ordentliche Mitgliederversammlung wird im Zusammenhange mit dem Katholikentag in München stattfinden. Hier werden unsere Künstler eine erlesene Ausstellung zeigen und die Mitglieder sollen möglichst zahlreich in die Lage kommen, zur Lebensfrage der Gesellschaft, nämlich zur Regelung des Jahresbeitrages in persönlicher Aussprache Stellung zu nehmen. Das Nähere wird noch bekanntgegeben.

II. JAHRESBEITRAG FÜR 1922

Über die Behandlung dieser Angelegenheit auf den Mitgliederversammlungen am 19. Oktober in Bamberg und am 19. Dezember in München gibt der kürzlich versandte Bericht auf Seite 4 und 6—8 eingehend Aufschluß. Unter dem Eindruck der sachlichen Darlegungen des hochverdienten Kassiers, Ordensassistent Martin Graßl, stellten sich beide Generalversammlungen auf den Standpunkt, daß der Vorstandschaft so viel zu bewilligen sei, als sie zur Fortführung der bisherigen Leistungen an die Mitglieder und zur Erfüllung des Zweckes der Gesellschaft brauche. Vorbehaltlich der Genehmigung durch die nächste Generalversammlung setzte die Generalversammlung am 19. Dezember 1921 den Beitrag für 1922 auf 50 M. fest. Sie war sich dabei bewußt, und der Kassier wie mehrere andere Mitglieder sprachen es nachdrücklich aus, daß sich dieser niedrige Betrag nur unter der Voraussetzung aufrecht erhalten lasse, daß die Preise für Papier, Druck, Löhne usw. nicht weiterhin steigen. Diese Voraussetzung erfüllte sich nicht, weshalb sich die Vorstandschaft gezwungen sieht, in sicherer Erwartung der nachträglichen Genehmigung schon

für das laufende Jahr 1922 einen Beitrag von 70 M. zu erheben. Das ist immerhin weniger, als ein einziges Theaterbillett für einen besseren Platz kostet. Dabei erhalten die Mitglieder eine Vereinsgabe, die Jahresmappe, deren Buchhandelspreis den ganzen Jahresbeitrag weit übersteigt, sie nehmen an den Verlosungen von Originalen und teuren Kunstblättern teil und genießen eine namhafte Erleichterung im Bezug der vorliegenden Zeitschrift. Die Teilnehmer (Studierende) zahlen die Hälfte.

Jene Mitglieder, welche den Beitrag in der Höhe von 50 M. schon entrichtet haben, bitten wir, noch 20 M. nachzuzahlen, die übrigen werden ersucht, für dieses Jahr 70 M. einzusenden. Am besten bedient man sich der Zahlkarte, welche den soeben versandten Berichten für 1921 beiliegt.

Besonders dringend bitten wir, **Monierungen nicht abzuwarten**, da diese ganz zwecklos viel Geld und Arbeit kosten und die Versendung der Jahresmappen in hohem Maße erschweren und verzögern. Die heurige Mappe ist in Arbeit und im Juli zum Versand bereit.

III. VERLOSUNG 1921

Folgende 10 Originalwerke wurden verlost: 1. Faulhaber Hans (Christus am Kreuz, Plastik), Gewinner: Dornik Nik., Kaplan, Ratibor. 2. Negretti Angelo (Judas Thaddäus, Statuette), Gewinner: Heibges, Pastor, St. Wendel. 3. Heimkes Heinrich (Engelbrustbild), Gewinner: Schmitz Maria, Oberlehrerin, Berlin. 4. Wirnhier Friedrich (Eine Heilige, Gemälde), Gewinner: St. Lukasgilde, Hättenschwiller-Innsbruck. 5. Ruppert Kaspar (St. Georg, reitend, Plakette), Gewinner: Höckmayr Josef, Gabersee, Post Wasserburg. 6. Ruppert Kaspar (St. Georg, stehend, Plakette), Gewinner: Richter Rudolf, Pfarrer, Neunz. 7. Ruppert Kaspar (St. Mauritius, Plakette), Gewinner: Albermann Willy, Bildhauer, Köln. 8. Hartung Max (Kreuzigung, Relief), Gewinner: Seubert Kaspar, Lokalkaplan, Haibach, Unterfranken. 9. Eckart Lissy (Madonna, Silberplakette), Gewinner: Elfering Walter, Studienassessor, Betzdorf. 10. Eckart Lissy (Madonna, Eisenplakette), Gewinner: Wachinger Stefan, Benefiziat, Glashütte.

Ferner kamen 939 Kunstblätter nach dem sehr beliebten Gemälde »Die heilige Familie« von Hans Huber-Sulzemoos zum Zuge. Im ganzen wurden also 949 Gewinne verteilt.

Die Gewinner werden besonders benachrichtigt. Das Kunstblatt ist im Beiblatt dieser Nummer besprochen.

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG
DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
vom 14. Juni bis Ende September 1922

Am Tage vor dem Fronleichnamsfeste wird in der Residenz zu München eine Ausstellung für christliche Kunst eröffnet, welche sich über Architektur, Malerei und Plastik erstreckt und von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltet wird. Neben Werken aus der jüngsten Zeit werden die dafür in dankenswertestem Entgegenkommen zur Verfügung gestellten Prachtsäle auch manche früheren Werke unserer führenden Meister enthalten, so daß ein vornehmer Überblick über die christliche Kunst der letzten drei Jahrzehnte entsteht.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat die christlichen Künstler gesammelt, um sie mit den Kunstfreunden zusammenzuführen und der Künstlerschaft in ihrem harten Kampfe gegen die eingerissenen Schäden zu stärken, damit sie ihrer großen Aufgabe im katholischen Kirchen- und Kulturleben nachzukommen vermag.

Namens der Würde der Religion und um der Ehre ihrer Bekenner willen müssen wir von jedem Gotteshause und von jeglichem Schmuck desselben, sowie von jedem Bildwerk, das Heiliges darstellt, fordern, daß es ein Kunstwerk sei, und zwar ein Kunstwerk, das sich rückhaltlos in den Dienst des kirchlichen Kultes oder der auf ihm beruhenden privaten Frömmigkeit stellt. Diese Forderung richtet sich, wie an die Künstler, so nicht minder eindringlich an die Auftraggeber, auf denen eine schwere und heilige Verantwortung lastet.

Die Ausstellung kommt nur unter großen Opfern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und der Aussteller zustande. Möge sie die Gemüter der Besucher erfreuen und für die christliche Kunst begeistern!

Wir können uns nicht denken, daß in diesem Jahre ein Besucher Münchens die Stadt verläßt, ohne die Jubiläumsausstellung in der Residenz studiert zu haben. S. Staudhamer

HANS BALDUNG GRIEN — MARIÄ KRÖNUNG UND DIE APOSTEL

Vorderansicht des Hochaltars im Freiburger Münster, innen

HANS BALDUNG GRIEN. PREDELLA AN DER RUCKSEITE DES HOCHALTARS IM MUNSTER ZU FREIBURG. MIT DER INSCHRIFT DES KUNSTLERS (rechts) UND DEN BILDNISSEN DER MUNSTERPFLEGER UND DES FABRIKPROKURATORS. 1516. — *Vgl. die folgenden Abbildungen*

HANS BALDUNGS SCHWÄBISCHE, NICHT ELSÄSSISCHE HEIMAT

Von Prof. DR. ANTON NAEGELE IN SCHWÄBISCH-GMÜND

I.
Hans Baldungs verlorene Gmünder Heimat

Dasselbe Jahrzehnt des endenden 19. Jahrhunderts, dessen Anfang mit urkundlicher Sicherheit einem der bedeutendsten oberdeutschen Maler an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, Jörg Ratgeb, die schwäbische Reichsstadt Gmünd als Heimat zugesprochen und Namen und Geburtsort aus langer Vergessenheit entrissen hat, wollte auch den Versuch unternehmen, durch einen der führenden Kunsthistoriker die bislang gesicherte alte Gmünder Heimat jenem Meister abzusprechen, der mit Dürer und Grünewald den ersten Rang eines deutschen Malerfürsten zu teilen den unbestrittenen Ruhm genießt. Hans Baldung hat seinem Heimatstädtchen und seinem Heimatstolz ein unvergängliches Denkmal gesetzt durch die Beischrift Gamundianus auf dem Freiburger Münsteraltar, Baldungs Hauptwerk, das noch nach dem jüngsten Urteil aus berufenstem Mund in Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft neben Dürers Allerheiligenbild und Grünewalds Isenheimer Altar die glänzendste Schöpfung der kirchlichen Tafelmalerei Oberdeutschlands auf der Scheide der Gotik zur Frührenaissance darstellt. Daß dieser bedeutendste Meister des Oberrheins, wie ihn jüngst Schmitz genannt hat, um 1480 in Weyersheim bei Straßburg, nicht, wie bisher allgemein angenommen, in Schwäb.-Gmünd geboren ist, hat nach einzelnen älteren Vorkämpfern dieser Hypothese besonders Mark Rosenberg in seiner Ausgabe des Baldungschen Skizzenbuches 1889 behauptet und, wie es scheint, hat er seitdem allgemeine Zustimmung gefunden, wenigstens in allen seitdem erschienenen Kunstgeschichten kritiklose Nachschreiber erhalten.

Rosenberg tritt jedoch für die Berechtigung des bislang üblichen Hauptnamens, für die Annahme ein, daß Baldung der Familienname und Grien der Beiname des Künstlers sei, im Gegensatz zu einigen neueren Straßburger Forschern, die Grien als Familiennamen erklären wollten: dagegen spricht ja deutlich genug die Freiburger Altarinschrift: »Joannes Baldung Cognomine Grien«. Diesem Familiennamen will der Maler offenbar mit fortschreitendem Alter und wachsender höherer Lebensstellung die gebührende Anerkennung schaffen, was er ohne Zweifel auch nach Rosenberg in dem Monogramm H. B. beurkundet und vor allem durch die ausdrückliche Beifügung, die auf der Freiburger Altarinschrift auffällt: Grien sei nur sein Beinamen (Cognomen). Letzteren hat er jedenfalls schon früh in der Werkstatt seines Meisters angenommen oder erhalten, Hans Grien oder Grien-Hans, wie ihn nur Albrecht Dürer später noch mit seinem Gesellennamen nennen durfte. Darum begegnen wir auf den früheren Blättern öfter den Initialen des Vor- und Spitznamens H. G., auf anderen erscheinen beide Namen im Monogramm H. B. G. Am Abend seines Lebens aber, seit etwa 1534, streift er jenen Beinamen, wohl von der Lieblingsfarbe auf seinen Gemälden entstanden, am liebsten ganz ab

HANS BALDUNG, VOM FREIBURGER MÜNSTER-HOCHALTAR, SEITENTEIL, RÜCKSEITE

und nennt sich nur Baldung, so auch auf der freilich zweifelhaften Lichtentaler Tafel, dem Porträt des Pfalzgrafen Philipp (1517), der Anbetung Christi (1539) und drei Pferdeholzschnitten (1534).

Leicht setzt sich der Forscher, der das »Gamundianus« des Freiburger Altars anders als bisher fast allgemein üblich war, ausgelegt wissen will und damit leider Schule gemacht hat, über die Beweismittel für diesen Umsturz hinweg. Hören wir die seltsame Begründung aus dem Munde eines hochverdienten Vertreters exakter deutscher Wissenschaft: »Ich will dagegen (gegen Straßburger Forscher und Vertreter der Annahme des Familiennamens Grien) die uns in der Literatur vorliegenden Nachrichten über Angehörige Baldungs, die nur diesen letzteren Namen tragen (in Gmünd, Freiburg, Heidelberg, Lichtental und Straßburg), nicht ins Feld führen, denn ich habe keine Gelegenheit gehabt, die betreffenden Angaben auf ihre Richtigkeit zu prüfen.« Ein Forscher, der an die Stelle einer alten, wohlbeglaubigten Ansicht eine neue setzen will, hat doch wohl die Pflicht der Prüfung und Nachprüfung von Familienspuren und deren Herkunft, mag auch schließlich es wichtiger sein, die künstlerische Heimat als die leibliche zu kennen. Freilich muß zu einiger Entlastung Rosenbergs zugegeben werden, daß vor Erscheinen seines Buchs (1889) die Literatur über Baldungs Genealogie jedenfalls noch wie bis heute sehr gering war. Ich habe einige Jahre darauf als Tübinger Student universitätsgeschichtliche Nachforschungen über Gmünder auf fremden Hochschulen angestellt und seitdem beträchtlich vermehrt, einst wie jetzt begeistert für den Plan, der Künstler-Galerie, die der verehrte väterliche Gönner meiner Studienzeit, Rektor Dr. Klaus, aus Gmünder Baumeistern, Bildhauern und Malern aufgerichtet hat, eine Gelehrtenakademie aus Studenten, Schriftstellern und Lehrern gegenüberzustellen, und habe dabei noch ohne Kenntnis von diesem Raub Rosenbergs am »Gmünder Nazeonalgut« einzelne bis heute noch nicht bekannte und verwertete Vertreter des Namens Baldung zu den von Klaus 1895/96 zusammengestellten wichtigsten Namensträgern gefunden. Hätte der um die Geschichte der Goldschmiedekunst wie nur einer verdiente Karlsruher Kunsthistoriker die vielen Bluts- und Namensvetter des Malers Hans Baldung gekannt und »Gelegenheit genommen, diese Nachrichten auf ihre Richtigkeit zu prüfen«, wie er im Vorwort zu seinem Skizzenbuch selbst schreibt, vor allem die nächstverwandten Kaspar Baldung, der sich Bruder des Malers Hans Baldung nennt, und Hieronymus Baldung, dessen Neffen, beide Ex Gamundia nach den Tübinger, Freiburger und Heidelberger Universitätsmatrikeln, so würde die Beweiskraft des »Gamundianus« auf dem Freiburger Münsteraltar und der Aufnahme des Gmünder Einhorns in sein Familien-

wappen nicht so leichthinig, um nicht zu sagen, leichtsinnig abgetan worden sein.

II.

Schwäbisch-Gmünd, die Urheimat der Baldunge

Die allerfrüheste Spur des Namens Baldung fand ich zuletzt bei abermaligem Durchgang der Regesten unserer Spitalurkunden zu ganz anderen Zwecken. Anno 1361, »an dem nächsten Samzstage nach uzgan der Osterwochen«, verkauft Ulrich von Rechberg von Grüningen an Frau Anna, Johane Bögkelins sel. Tochter, Bürger zu Gmünd, seine Güter zu Holzhausen, »den Maierhof beim Brunnen, den Baldung baut«. Zeugen dieses Verkaufs von Gütern in dem heute zu Eschach, OA. Gaildorf, gehörenden Weiler Holzhausen, dem Geburtsort des zweiten Bischofs von Rottenburg, Jos. von Lipp, der auch in Gmünd Schüler und Lehrer war, sind neben den Verwandten des Verkäufers lauter alte Gmünder Bürger, wie Konrad im Steinhaus, Johann von Rinderbach gen. von Lünegge, Berthold der Böcklin, Sifrid der Turn gen. der Schon.

Wohl ist es nicht einwandfrei festzustellen, ob der jetzige Inhaber und frühere Besitzer dieses Baldungguts ein Gmünder war, jedenfalls steht er als Träger eines Spitallehens zunächst in solcher sachlicher, wohl auch wie bei den meisten Stiftungsgütern in persönlicher Beziehung zum Ausgang und Ziel der Stiftung. Sicherer als in dieser frühen Periode wird es im nächsten Jahrhundert bezeugt von dem Inhaber des Baldunggütleins in Hussenhofen, OA. Gmünd, das im Jahre 1438 die anno 1446 verstorbene Guta Baldungin von Gmünd, wahrscheinlich die Gattin des 1440 nachweisbaren Gmünders Sifrid Baldung, besaß. Ein Nachkomme dieser Familie mag jener Student sein, der sich 1453 in Heidelberg einschreibt: Joannes Baldung de gamundia, vielleicht der Notar der früheren Jahrzehnte.

Als früheste, urkundlich sicherste Spur des Namens Baldung in Schwäbisch-Gmünd ist mir bis jetzt die Nachricht von einem Fund bei der Renovation der altehrwürdigen Gmünder Johannis-Kirche vom Jahr 1429 begegnet. Im Sepulchrum des Hochaltars wurde 1880 eine zinnene Kapsel mit Reliquien gefunden, auf deren Deckel eine Inschrift über die Konsekration des Chor-Altars am St. Gallustag 1429, und die darin eingeschlossenen drei Reliquien mit der beurkundeten Unterzeichnung durch Johannes Westernach und Johannes Baldung eingraviert war. Dieser Zeuge

HANS BALDUNG, VOM FREIBURGER MÜNSTER-HOCHALTAR, SEITENTEIL, RÜCKSEITE

der Altarweihe in der Johannis-Kirche von 1429 muß ein oder zwei Generationen vor dem von Klaus aus Gmünder Urkunden von 1472 bis 1512 nachgewiesenen Notar Johann Baldung gelebt haben, vielleicht eine Person mit dem 1420 bezeugten Kaplan Joh. Baldung.

In Lorch war Stiftskanoniker an der Pfarrkirche um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein Hans Baldung, als Dechant 1452—54 in Lorcher Urkunden bezeugt, wie nicht

wenige Chorherrn an dem von den Staufern gegründeten Stift höchstwahrscheinlich auch ein Gmünder. In dem Vergleich einer Streitsache zwischen Kloster Lorch und dem Bistum Augsburg vom 4. Juli 1452 wird ein Untergang der Geschworenen durch »des Baldungs Garten«, der Zaun bei des Baldungs Haus, das Lehen der pfarrlichen Gerechtigkeiten von Gebenweiler in den Händen des Herrn Hans Baldung erwähnt. Im Jahr 1454 war Hans Baldung Pfarrer von Lorch; zwischen ihm und dem Abt vom Kloster Lorch war ein Streit ausgebrochen, den der Kardinal und Bischof Peter von Augsburg am 14. Oktober 1454 entschied laut erhaltener Urkunde aus Dillingen. Nach einem früheren Richtungsbrief in der Sache »Johannsen Baldungs Pfarrers zu Lorch« sollte er »sein Pfarr in einer guten Zeit verwechseln und wo das nit geschehe, er der füro entsetzt sein«. Dieser Richtung aber kam Baldung nicht nach. »Nach vil Rede und Widerrede beiderseit« erkannte der Bischof, was »Johanns Baldung sein Widersacher . . . an im gehandelt haben, Ir glimpf oder ere antreffende mit Worten und Geschriften beschuldiget, das er Inen daran unrecht und ungutlich getan, sich das auch nit funden hat noch finden möcht«, so entschied der Bischof doch, daß Hans Baldung innerhalb der nächsten zwei Jahre seine Pfarrei zu Lorch zu wechseln habe und er den Abt und die seinen »füro unangelangt und unbekümmert lassen soll«; sollte er aber andern Verhaltens überwiesen werden, soll er »alsdann ein ubersagter man heißen und dafür gehalten werden«. Dieser Lorcher Kanoniker mag ein Neffe des Unterzeichners der Johannisaltarweihe gewesen sein.

Eine andere Generation der Baldung vertritt zweifellos jener mehrfach bezeugte kaiserliche Notar Johann Baldung, der die Schenkung des Magisters Johann Alwich an die Heiligkreuzkirche in Gmünd, einen Akt der Gmünder Priesterbruderschaft unter Pfarrer Heinrich Negelin vom Jahr 1505 und andere Urkunden aus der Zeit von 1471—1512 ausfertigt, teilweise mit seinem Notariatsignet versehen. Für den Juden Salomo in Gmünd verfaßt derselbe Johann Baldung ein Notariats-Instrument anno 1471. In einer aus Gmünd stammenden Urkunde des Stuttgarter Staatsarchives von 1478 unterzeichnet sich Johann Baldung als »Commisari des Hofs zu Augsburg von kaiserlichen Gewalt offen Notari«. Nach jüngst bekannt gewordenen, von Mehring veröffentlichten Lorcher Urkunden erhält Johann Baldung von Gmünd vom Abt Georg von Lorch gleiche Vollmacht wie der Prior Clemens Aurifabri am 4. Januar 1490. Original-Pergamenturkunden von 1493 und 1508 schreibt und unterschreibt der Notar Johann Baldung von Gmünd mit Siegel bzw. Signet versehen, zwei Vollmachtserteilungen von Lorcher Pfarrern, ebenso ist eine Verpflichtung des Vicarius der Pfarrei Lorch vom Jahr 1507 in eigenhändiger Niederschrift des Notars erhalten. Sein Insiegel drückt er auf Bitten des Jörg Zehender von Pfahlbronn 1507 auf die von seiner Hand geschriebene Papierurkunde als öffentlicher Notar. Söhne oder Neffen dieses reichsstädtischen Notars Johann Baldung von Gmünd können sein die an den Universitäten Tübingen, Heidelberg und Freiburg 1473—78, 1480, 1499 inskribierten Johann Baldung (Balduinus) de Gamundia 1480 in Tübingen; er wird identisch sein mit dem 1492 als Prokurator der Straßburger Kurie genannten Mag. Joh. Baldung; Hieronymus, 1473 in Heidelberg, 1476 Baccalaureus artium via moderna, 1478 in Tübingen; Kaspar Baldung de Gamundia, Clericus Augustensis, ist in Freiburg 1499 immatrikuliert, wo er später Professor und Rektor der Universität wurde; ferner ein Jeronymus Baldung de Gamundia Aug(ustensis) dioec(esis) am 5. Februar 1506.

Kaspar Baldung ist in Freiburger Universitätsakten mehrfach genannt und sein Bildungsgang und Lebenslauf am einwandfreiesten festzustellen. In Gmünd ums Jahr 1480 geboren, wurde er an der Universität Freiburg laut Matrikeleintrag vom 30. Juli 1499 eingeschrieben, im Winterhalbjahr 1500—01 zum Baccalaureus und zwei Jahre darauf zum Magister Artium im Wintersemester 1502—03 promoviert. Als Mitglied der Artistenfakultät las er von da an über verschiedene Schriften des Aristoteles, der nominalistischen Richtung zugetan; öfter ist er auch nominalistischer Examinator. Im Jahre 1510 wurde er Professor der Poetik, trat dann in die juristische Fakultät über, weil, wie überliefert wird, sich sein Neffe Hieronymus Baldung, ebenfalls Professor an der Freiburger Hochschule, dieser Fakultät zuwandte. 1515 wurde Kaspar Baldung Doktor beider Rechte; Dekan der Juristen Fakultät war er dreimal in den Jahren 1518, 1521 und 1522. Das Rektorat der Universität bekleidete er 1521—22. Zum dritten Superintendenten der Domus Sapientiae wurde er 18. Februar 1522 gewählt. Schon während seines Rektorats verhandelte er mit der Stadt Straßburg wegen der Stelle eines Stadtadvokaten, die er nach einem Brief vom 3. Februar 1522 im Straßburger Archiv und

HANS BALDUNG GRIEN KREUZIGUNG

Rückseite des Hochaltars im Freiburger Munster

der dort angefügten archivalischen Notiz von 1529 denn auch erhielt: »der hochgelehrte Dr. Kaspar Baldung unser Advokat . . . . . 6. Dez. 1529«. Er führt im Wappen nach Dacheux das Einhorn wie Hans und andere Baldunge von Gmünd. Nach Straßburg zog ihn, wie er selber erklärt, besonders sein lieber Bruder, der Maler Hans Baldung Grien, der sich dort 1509 und wieder 1517 bürgerlich eingekauft hatte. Nach Mayer, dem Herausgeber der Freiburger Matrikel, war er der jüngere Bruder des Malers. Der von dem berühmten Freiburger Gelehrten Zasius in seinem Brief von 1532 als Assessor Sacri Romani Imperii gerühmte ausgezeichnete Jurist wurde Beisitzer am kaiserlichen Kammergericht und königlicher Rat. In demselben Jahr 1532 erkaufte Kaspar Baldung »für sein

huszfrowen Anna Kaufmännin und Ihre Kinder Hans und Magdalena« das Bürgerrecht zu Freiburg. Zu Anfang des Jahres 1540 starb er; am 9. Mai 1540 verlangt der Syndikus der Universität Freiburg von seinem Sohn Hans Baldung die Schuld von 20 fl.

Über die literarische Tätigkeit Kaspar Baldungs erfahren wir durch eine zeitgenössische Notiz, »daß die Ebersteinische Kronik uff seines Bruders Meister Hansen Baldung des Môlers sonders begerens durch Dr. Kaspar Baldung verfaßt wurde«. Wenn nun, so stellen wir mit Klaus die vollberechtigte Frage, Kaspar Baldung, der jüngere Bruder des Malers Hans Baldung, aus Gmünd stammt, laut Universitätsmatrikel de Gamundia ist, warum sollte es nicht auch der ältere Bruder Hans Baldung sein, das Gamundianus der Freiburger Altarinschrift sich auf seinen Geburtsort beziehen, und ebenso wenn der Bruder Kaspar Baldung das Einhornwappen als Gmünder führt, warum sollte dasselbe Wappen bei Hans Baldung nicht dieselbe Herkunft beweisen?

Als sein Neffe erscheint in Universitätsakten Hieronymus Baldung von Gmünd, am 5. Februar 1506 in der Freiburger Universitätsmatrikel eingetragen. Er hielt nach Jakob Lochers Philomusus von Ehingen Weggang schon am 16. Juni 1506 Vorträge über »schöne Wissenschaft«, sein Gehalt wurde in der Senatssitzung vom 16. Juli 1507 auf 40 fl. rheinisch festgesetzt, außerdem für Abhaltung monatlicher Disputationen in der Juristenfakultät auf weitere 20 fl., eine Summe von 60 fl. jährlich, wie sie kein anderer von der Universität erhalten habe. Im gleichen Jahr 1506 erlangte er in der Juristenfakultät das Doktorat beider Rechte und wurde für das Winterhalbjahr 1507 bereits Dekan derselben. Auf sein Ersuchen am 5. Juli 1509, ihm das juristische Lehrfach zu übergeben, da er sonst wegen seiner Vorträge in den schönen Wissenschaften zurückstehen müsse, ging die Universität nicht ein, doch erhielt er am 27. Februar 1510 die Institutionen zum Vortrag, verzichtete aber schon am 23. Juli dieses Jahres wieder darauf und trat bei der Vorderösterreichischen Regierung in Ensisheim als Rat ein. Bei der Ratsbesetzung in Freiburg am 23. Juni 1511 erscheint er schon als königlicher Rat. Als ausgezeichneten Juristen und Humanisten rühmt ihn der Reformator der juristischen Wissenschaft in Freiburg, Ulrich Zasius, mehrfach in seinem Briefwechsel, in dem sowohl der Avunculus Kaspar Baldung wie der Neffe Hieronymus Baldung als Freunde des berühmten Gelehrten erscheinen. Bruder oder Vetter dieses Kaspar mag der ältere Hieronymus Baldung Arzt und Schriftsteller sein.

Von den vier anderen Baldung, die an der Freiburger Hochschule später immatrikuliert sind, alle vier mit dem Namen Johannes, zwei mit dem Zunamen Kaspar und Christoph, ist wohl sicher einer laut obiger Hauskaufnotiz der Sohn des Freiburger Universitätsprofessors und Straßburger Stadtadvokaten Kaspar Baldung. Ein Jeorius Baldung Argentinus, also wohl Straßburger(?), ist ebenfalls um jene Zeit in Freiburg immatrikuliert, ebenso Hieronymus Exuberantius Baldung de Lewen Walshutensis, der nach der Ausdrucksweise vieler Matrikeln vielleicht vorher in Löwen studiert hat und aus Waldshut stammt, vielleicht ein Sohn des im Zasiusbrief Hieronymus Baldung de Leonibus 1532 genannten Juristen; oder sollte das von Löwen Adelsprädikat sein, wie beim Vogt Johann Baldung 1596 und Hieronymus Baldung im Zasiusbrief von 1532? Der Tiroler Kanzler Hieronymus Baldung und sein Bruder Exuprantius Baldung erhielten als Adelswappen 1531 darauf 2 wagrechte gelbe Löwen ohne die in der älteren Adelsmatrikel 1524 angegebenen Dreiberge, 3 weiße Puhel.

Johann Baldung von Leuwen war Vogt zu Haigerloch, 1596 in Kloster Kirchberg, sein Wappen ist das Einhorn in Schild und Helmzier. In Kirchberg OA. Sulz war 1564 die Tochter eines Dr. Baldung von Löwen Dominikanerin.

Ähnlich mag die Beifügung der Wiener Universitätsmatrikel aufzufassen sein; dort ist ein Hieronymus Baldung, Juris utriusque baccalaureus, 1504 inskribiert und die Note angefügt: Cancellarius tyrolensis, vir magnus, Kanzler des Grafen von Tirol (Erzherzogs von Österreich, wohl Königs Ferdinand); ebenda ist in den juristischen Matrikeln aufgeführt 1504 Jeronymus Paldung ex Tuebingen.

Ob diese beiden im gleichen Jahre inskribierten Hieronymus Baldung identisch sind, und wenn wir dies mit den Herausgebern der Freiburger und Erfurter Universitätsmatrikeln, Mayer und Bauch, für wahrscheinlich halten, erhebt sich die Frage, ob dieser 1504 an der Wiener Hochschule immatrikulierte tirolische Kanzler und Baccalaureus beider Rechte ein und dieselbe Person mit dem in Heidelberg 1473 und in Tübingen 1478 immatrikulierten Hieronymus Baldung de Gamundia ist; die Beifügung ex Tübingen soll jedenfalls, wie oft üblich, nur die Stätte des früheren Studiums des Wiener Juristen

bezeichnen; manche schon in höheren Jahren und Würden Stehende haben ja in jener Zeit der Hochblüte des Humanismus die Hochschulen aufgesucht. Oder ist dieser andere Hieronymus der Vertreter einer zweiten jüngeren Generation? An Hieronymus Baldung de Leonibus (von Löwen), Kanzler des Königs Ferdinand, Juris utriusque Dr., ist ein Brief des Freiburger Rechtsgelehrten Ulrich Zasius vom Jahre 1532 gerichtet, den wir ja als Freund des Kaspar Baldung und seines Neffen Hieronymus kennen. Endlich ist dieser Hieronymus Baldung identisch mit dem 1511 als Rat der Vorderösterreichischen Regierung in Ensisheim bezeugten Träger des gleichen Namens oder haben wir, wie auch der Herausgeber der Freiburger Universitätsmatrikel glaubt, einen älteren und jüngeren Vertreter dieses Namens Hieronymus Baldung zu unterscheiden? Ein Hieronymus Baldung war als Kommissar des Königs Ferdinand 1527 in Konstanz tätig bei Verhandlungen mit dem Rat wegen der Durchführung bzw. Verhinderung der Reformation, jedenfalls als Vorderösterreichischer Rat.

Wohl nicht identisch mit diesem bisher genannten und jedenfalls ein zweiter, wenn nicht dritter Hieronymus Baldung, möglicherweise der 1478 in Tübingen inskribierte und als Vater oder Oheim des Malers nicht unmögliche Hieronymus Baldung scheint mir jener Verfasser des 1497 bei Grüninger in Straßburg erschienenen Büchleins: Aphorismi compunctionis theologicales zu sein, das mit zehn Holzschnitten in Quart geziert, das Antiquariat Rosenthal in München vor Jahrzehnten als sehr seltenes Buch um M. 50.— ankündigte, bei Proktor und Coppinger verzeichnet. Dieser Hieronymus Baldung aus Gmünd, art. et med. Dr., kaiserlicher Rat und Leibarzt Maximilians I., ließ sich mit dessen Bewilligung 1496 in Straßburg nieder und gab dort im folgenden Jahr das schon vier Jahre vorher in Gmünd verfaßte theologisch-aszetische Büchlein heraus; in der 1493 von Gmünd, jedenfalls seiner Heimatstadt aus, datierten Vorrede widmete er das Buch dem Bischof von Augsburg, Friedrich von Zollern; ein vielseitiger Mann, Humanist, Arzt und Theologe, Geist vom Geiste jenes Ulmer Stadtarztes, Humanisten und Reformators Wolfgang Rychard, dessen Beziehungen zum Kloster Wiblingen und dem Wormser Domherrn Daniel Mauch ich mehr als ein urkundlich-literarisches Denkmal gesetzt habe. Die Würde eines Comes palatinus (Pfalzgraf) hat er, wohl durch seine ärztliche oder gelehrte Tätigkeit, vom Kaiser erlangt.

Vielleicht ist dieser dritte Hieronymus Baldung, kaiserlicher Rat, in Straßburg seit 1496 ansässig, der Begründer der Straßburger oder Freiburger Linie, stammt aber wie jene gelehrten Freiburger Juristen nach der Vorrede seines Buches sicher ebenfalls aus Schwäbisch-Gmünd. Daß es in Straßburg auch Baldung gab, wohl erst seit dem Auftreten jener Gmünder Baldung — aus früherer Zeit sind sie dort bislang nicht nachgewiesen —, soll nicht bestritten werden. Höchstwahrscheinlich Verwandte, haben sie dem Maler und dem Juristen Baldung die Übersiedlung nahegelegt oder erleichtert und so die spätere Generation der Gmünder Baldung in Straßburg und Freiburg begründet. Ein Nachkomme eines dieser beiden großen Söhne der schwäbischen Reichsstadt war jedenfalls der »Weiland ehrnveste Johann Baldung, Altoberst Meister der Stadt Freiburg«, dessen nachgelassen Witib Fraw Margaretha Veysin in Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden, laut erhaltener Grabinschrift Stifterin einer Ampel für das Siechenhaus, 28. Oktober 1581 gestorben, dort beigesetzt wurde. Ihr Mann, dessen Familienwappen, das Einhorn, ebenfalls dort angebracht ist, starb, unbekannt wie viele Jahre, früher, vielleicht ist er auch im Kloster der Zisterzienserinnen begraben als Bruder oder sonst naher Verwandter der 1496 als Nonne in Lichtenthal bezeugten Schwester des Malers Hans Baldung.

Ein Ambros Baldung, Kaplan des Nikolausaltars im Hospital zu Gmünd, wird im Jahre 1530 im Aniversar der katholischen Stadtpfarrkirche zum Hl. Kreuz in Gmünd erwähnt, in Spitalurkunden 1544 als Kaplan am St. Katharinenaltar zu U. L. Frauen Pfarrkirche, zweifellos auch ein Glied der Gmünder Patrizierfamilie, deren Namen so manche Nachkommen durch künstlerische und gelehrte Tätigkeit in die weite Welt getragen haben.

Den zweifellos aus Gmünd stammenden Trägern dieses Namens stehen nur wenige Vertreter desselben Namens aus fremden oder unbekannten Ursprungsorten gegenüber. So ist 1525 in der Heidelberger Universitätsmatrikel ein Johannes Baldung ex Ellwangen eingetragen, und an der Stiftsschule in Ellwangen war im Jahre 1572 ein Georg Baldung als Kantor angestellt, der 1612 eine Spitalpfründe erhielt, also jedenfalls Priester war. Ein berühmter Benediktiner des Reichsstifts Ochsenhausen war P. Maurus Baldung, dessen Geburtsort und Ordinationsjahr in den Profeßbüchern

nicht überliefert ist, wohl aber seine Lebenszeit 1582–1651; Edelknabe am Hof der Grafen von Zollern, kam er 1630 nach Rom in Sachen seines Stifts, ein vielgereister und vielgerühmter Konventual des Schwäbischen Benediktinerstifts, dem ich in der großen »Geschichte des humanistischen Schulwesens in Württemberg« ein kleines Denkmal setzen durfte. Sein Bildungs- und Lebenslauf läßt auf Herkunft aus besserem, gutbürgerlichem Hause und wohl auf die Möglichkeit der Abstammung von dem Gmünder Patriziergeschlecht schließen. Erinnern wir uns der Beziehungen des Dr. Hier. Baldung zu Bischof Friedr. v. Zollern (1493), so kann auch bei seiner vorklösterlichen Laufbahn Gmünder Familientradition angenommen werden.

III.

Gegen den einzigen verdächtigen, verlorenen Kronzeugen für Weyersheim-Straßburg als Geburtsort Hans Baldungs

Dieser Wolke von Zeugen gegenüber, welche die schwäbische Reichsstadt Gmünd als Heimat des Malers Hans Baldung teils ganz sicher, teils höchstwahrscheinlich machen — mein Baldungstammbaum umfaßt gegerade fünfmal mehr Glieder als der Grensersche — steht nun als einziger Kronzeuge für Baldungs elsässische Herkunft eine Stelle aus der verlorenen Bühlerschen Chronik vom Ende des 16. Jahrhunderts. Diese nach Auffindung, Zusammensetzung, Echtheits- und Beweiskraft höchst verdächtige handschriftliche Quelle setzt Mark Rosenberg und setzen nach seinem Vorgang fast alle ihm nachschreibenden Kunsthistoriker als einen unfehlbaren Zeugen über das Selbstzeugnis des Meisters wie auch über die ihm nicht bekannten oder von ihm ignorierten nächsten Familiengenossen: sie alle lassen seitdem Hans Baldung Grien in Weyersheim am Turm bei Straßburg geboren sein. Das »Gamundianus« der Freiburger Altarinschrift vom Jahre 1516 bedeutet nach ihm nicht »aus Gmünd gebürtig«, sondern »etwa der Gmünder«; Hans Baldung habe wahrscheinlich seine Gesellenzeit oder ersten Meisterjahre in Schwäbisch-Gmünd zugebracht, wie denn seine erste Malweise mehr auf Martin Schaffner denn auf Schongauer zu weisen scheine. Aber spricht nicht diese angebliche Ulmer Malweise neben der nicht minder wahrscheinlichen Dürerschen Beeinflussung an sich schon eher für schwäbische als für elsässische Herkunft des Malers? »Einer bei wandernden Meistern oft nachweisbaren Gewohnheit folgend, das Wappen der Stadt, in der sie sich vor ihrer Seßhaftmachung aufgehalten haben, zu dem ihrigen zu machen, nimmt er das Einhorn von Schwäbisch-Gmünd in sein Wappenschild auf und nennt sich Gamundianus.« Aber so leicht läßt sich die Wappenaneignung im 16. Jahrhundert wohl nicht mehr wahllos durchführen. Vollends versagt die Logik der Beweisführung aus der Meisterinschrift, in der das Gamundianus als »Nichtgmünder« gedeutet werden soll. »Das war doch wenigstens verständlicher, als wenn er sich aus Weyersheim geschrieben hätte, einem Orte, den niemand kennt. Auch heute, bei unseren geregelten standesamtlichen Verhältnissen, kommt es vor, daß man sich nicht nach seinem eigentlichen Geburtsorte nennt, namentlich wenn es ein verborgenes Nest ist, über das man erst jedermann belehren muß.« Aber warum, fragen wir nach heutigem und früherem Brauch der Selbsterhöhung des Kleinnestlers und Kleinstädters, warum hat sich dann der angeblich in der Nähe von Straßburg geborene Maler Hans Baldung nicht nach der viel berühmteren, seinem angeblichen Geburtsort weit näher gelegenen, und auch politisch, wirtschaftlich, kunstgeschichtlich viel bedeutsameren, in weiter Welt gerühmten »wunderschönen Stadt« Straßburg genannt, die außerdem nicht wie das viel kleinere, weit weniger bekannte schwäbische Reichsstädtchen ihren Namen mit so vielen anderen Orten in Süd und Nord, Ost und West unseres großen deutschen Vaterlandes teilen muß? Wenn Rosenbergs Voraussetzung und Beweisführung zutreffen würde, dann müßte ja gerade die elsässische Abstammung mit Straßburg oder Kolmar als Geburtsort auf der Altarinschrift des nicht allzufernen Freiburg erscheinen, wie selbst Schüler meiner Realklasse die Schlußkette der Beweisführung unbeeinflußt bildeten.

Wenn wir vollends nach modernen Grundsätzen der historischen Kritik den Charakter des einzigen Kronzeugen der Rosenbergschen Hypothese untersuchen, dann fällt die Wagschale mit dem monumentalen »Gamundianus« auf dem Hauptwerk des Gmünder Meisters und steigt noch mehr die der papierenen Weyersheimer Wiege in einer verlorenen Handschrift. Wie sehr hatte die frühere Zeit selbst nach Rosenbergs gelegentlich geäußerter Ansicht recht, der aus der verbrannten Bühlerschen Chronik geschöpften, nicht mehr kontrollierbaren Notiz über Baldungs angeblichen elsässischen Geburtsort zu mißtrauen und über ihren kaum beachteten

HANS BALDUNG GRIEN

VERKÜNDIGUNG, HEIMSUCHUNG, GEBURT, FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Vorderansicht des Hochaltars im Freiburger Münster, außen

Widerspruch zu dem Freiburger Selbstzeugnis hinwegzugehen!

Diese Chronik des 1595 verstorbenen Sebald Bühler hat zu merkwürdige, wenn nicht gar verdächtige Schicksale bis auf unsere Tage erlebt. Wann sie verbrannt ist, wird nirgends von dem Karlsruher Kunsthistoriker in seinem verdienstvollen Quellenwerk über Baldungs Skizzenbuch mitgeteilt. Der für unsere Heimat so verhängnisvolle Chronist Sebald Bühler ist geboren 1529, lernte die Malerei bei dem in Ottersweier begrabenen Nik. Krämer, seinem Schwager, dessen Baldungsnachlaß er erbte, widmete sich aber bald dem nahrhafteren Gewerbe des Weinhandels in Straßburg. Nebenbei suchte und kaufte er Wappenzeichnungen auf, ohne kritischen Sinn, wie Stiassny hervorhebt.

Der wackere Weinhändler schrieb auch eine Chronik in den Jahren 1584—88, die nach der Zerstörung bei der Belagerung Straßburgs 1870 von Abbé Dacheux, dem Biographen Geilers, neu herausgegeben wurde aus Exzerpten des 18. und 19. Jahrhunderts und damit erst wurden die von der bisherigen allgemeinen Annahme abweichenden Angaben über Baldungs Herkunft eigentlich bekanntgemacht. Nur aus dem am Ende des 18. Jahrhunderts schreibenden Elsässer Historiker Schöpflin († 1771 in Straßburg) war diese Geburtsortsangabe zu entnehmen. Aus Kopien, Exzerpten von Schöpflin und von Strobel, der 1828 von Baldungs Skizzenbuch die erste Nachricht bringt, ward diese verlorene Chronik eines Straßburger Spießbürgers auf eine strenger, historischer Kritik nicht entsprechende, unkontrollierbare Weise zusammengesetzt; nicht einmal im Buchhandel, wie Rosenberg mitteilt, befindlich, sondern nur für die Mitglieder der Gesellschaft gedruckt, deren Flagge das Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, Straßburg 1887, unzweideutig verkündet —, ein französisches Organ für eine deutsche Geschichtsquelle! Welche Gewähr bietet eine solche Arbeit, die ursprüngliche wie die geflickte? Nur aus dem einen Kopisten Schöpflin war der wichtigste Passus über den Geburtsort wieder zu gewinnen, der nach Rosenberg zwar immer bekannt gewesen, aber nie akzeptiert worden war. War diese Stelle recht abgeschrieben, vertrauenswürdig überliefert, gewissenhaft mitgeteilt? Und wenn, war die richtig abgeschriebene Stelle des 100 Jahre später schreibenden Chronisten von besserer Bezeugung als die andere ältere, auf Gmünd lautende Version? Zum Jahre 1545 meldet die Stelle der verbrannten Bühlerschen Chronik den Tod des Malers Hans Baldung, sowie seine kurz zuvor erfolgte Versetzung in den Rat zu Straßburg »wegen derer zur Steltzen« und zu demselben Jahr heißt es: »do ist alhier in der Stadt Strassburg namlichen der weit berümt und kunstreiche moler herr Hans Baldung mit Todt verschieden und abgangen«. Seine Wohnung in der Brandgasse gegen des Domherrn Graf Bernhard von Eberstein Hof wird genau angegeben, und er hat »Herr Cristman Herlins, eines canonici zum Jung St. Peter, schwester zu der ehe gehabt und keine kinder hinder ihme verlossen«. Aus seiner Behausung sei er »mit einer grossen prozess hinüss zu S. Elena getragen und aldo zu der erden bestetigt und vergraben worden«. Dann folgt in dieser »Privatausgabe der Bühlerschen Chronik« der Satz aus Schöpflin: »Er war geboren zu Weyersheim am hohen Thurn, hat gemalt den Bischof Erasmus 1538, so in Capituli Thomani conclavi majore steht.«

Hat dieser einzige Gewährsmann aus dem 18. Jahrhundert, Schöpflin, die verlorene Chronik des also schlecht über des Meisters Schaffen unterrichteten Schreibers genau und zuverlässig abgeschrieben? Nicht jede abgedruckte Sprachform zeugt für diplomatisch einwandfreie Kopie, und daß Rosenberg bei seiner auf jede historisch kritische Textuntersuchung verzichtenden Mitteilung und Verwertung dieser Chronikstellen sich nicht verhehlen zu müssen glaubt, »daß sie die Ungläubigen nicht bekehren werden« — das Gegenteil dieser Prophezeiung ist bislang ziemlich allgemein eingetroffen —, das beweist schon eine einzige Beobachtung des Herausgebers von Baldungs Skizzenbuch. Auf dem Bild des Markgrafen von Baden in Baldungs Skizzenbuch (Blatt 12), bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1512, ist von späterer Hand über der Person des angeblich dargestellten Markgrafen Bernhard zu Baden fälschlich der Name statt des Vaters Christoph I. (1453—1527) geschrieben; Rosenberg glaubt in den Schriftzügen ziemlich sicher den dritten Besitzer des Baldungschen Skizzenbuchs, eben unseren Chronisten Bühler, zu erkennen. Ebenso hat sich der Schreiber in der Person des Altameisters (Ammann der Stadt Straßburg) Nikolaus Knieps und dessen Sohns Nikolaus Hugo, im Jahre 1545, in H. Baldungs Todesjahr skizziert (Tafel 14), getäuscht. Wenn der Schreiber schon in der Person zweier durch ihr Alter, wenn auch nicht gerade nach der Gestalt sehr verschiedener Persönlichkeiten seiner Zeit-

genossen sich also geirrt hat, deren Identität einst wie heute noch verhältnismäßig leicht festgestellt werden konnte, um wieviel mehr in dem Geburtsdatum eines weniger bekannten Mannes fremder Herkunft, der über 100 Jahre früher, als der Schreiber starb, zur Welt kam, von dem er nur ein einziges unbedeutsames Werk kennt? Und wie der Irrtum fortzeugend neuen Irrtum muß gebären, bezeugt die neueste Darstellung dieses beinahe schon alten, falschen Tatbestandes. Der Berliner Kunsthistoriker Schmitz schreibt, was sicher wieder von vielen Abschreibern kritiklos nachgesprochen und nachgedruckt wird, in seiner sonst ausgezeichneten Würdigung des Malers, Hans Baldung sei in Weikersheim geboren, sei es nun ein Hör- oder ein Lese- oder Druckfehler. Da es bei Straßburg kein Dorf dieses Namens gibt, so wird es, vermuten wir nicht ohne Grund, wenn nicht bald eine Korrektur oder Ausmerzung eintritt, nicht lange anstehen, und Weikersheim bei Mergentheim in Württembergisch-Franken wird wohl totsicher — mit fast dem gleichen Recht! — auf Grund dieser neuesten Autorität, so gut wie einst Weyersheim bei Straßburg auf die ältere der verlorenen Bühlerschen Handschrift, den Anspruch auf die Ehre des Geburtsorts Baldungs erheben — vollends wenn ein fränkischer Weikersheimer so schlau wie ein schwäbischer, französisierter »Wackes«, auf Reste einer verbrannten Handschrift etwa aus dem Bauernkriege zu stoßen das vermaledeite Glück auch haben sollte! Man denke nur an die Soldatenliederhandschrift des Reiter von Lauchheim! Im Jahre 1582, also 37 Jahre nach Hans Baldungs Tod, ließ Bühler nach dem Eintrag das Skizzenbuch Hans Baldungs, das er mit der Dürerlocke von seinem Schwager, dem Maler Nikolaus Kremer, erbte, einbinden. Nach dem Tode dieses verhängnisvollen Straßburger Chronikschreibers Sebald Bühler 1595 scheinen sich, wie Rosenberg schreibt, die Wege sowohl der Dürerlocke als auch der Baldungschen Kunst oder wenigstens seines Skizzenbuchs, zu trennen; 300 Jahre später sollten sie zu einer der wohl ungerechtesten Scheidungen vom Heimatboden führen.

Des Künstlers Beziehungen zur engeren und weiteren Heimat verraten die Handzeichnungen in dem Wappen für Herzog Ulrich von Württemberg (Terey Nr. 150), das Wappen für die von Rottweil (270), den Nördlinger Bürger Nikolaus Ziegler, Felix von Werdenberg, der, im Schloß Sigmaringen ansäßig, 1511 Andreas von Sonnenberg wegen eines Spans ob der Hochzeit der Sabina von Württemberg bei Hundersingen erschlug, für Hohenlohe, ferner die Handzeichnungen der Burgen Weinsberg und Horneck, die vor ihrer Zerstörung im Bauernkrieg (1525) besucht und aufgenommen sein müssen. Für Beziehungen zwischen Straßburg und Gmünd spricht auch die Stiftung, die ein wohl aus Gmünd stammender Straßburger Priester, Ulrich Gantz, 1530 dem Hospital der Vaterstadt vermachte. Vielleicht kann man eine gewisse Erinnerung an der Heimat Hauptberge feststellen in dem reichen landschaftlichen Hintergrund der nach seiner Visierung hergestellten Glasgemälde in der Taufkapelle im Münster zu Freiburg mit den alten Burgen, ähnlich denen von Rechberg und Staufen. Hat der schwäbische Maler doch wohl nicht ohne heimatliche Begeisterung gerade die Illustration einer Geschichte des Hohenstaufenkaisers Friedrich Barbarossa, in Straßburg 1535 bei Grüninger gedruckt, von einem Johann Adelphus herausgegeben, übernommen. Ob an die Goldschmiedstadt der auffallend reiche Goldschmuck erinnert, den ein junger Mann auf einem Porträt vom Jahre 1515 trägt, auf welchem der Maler als ein alter Apelles gerühmt wird?

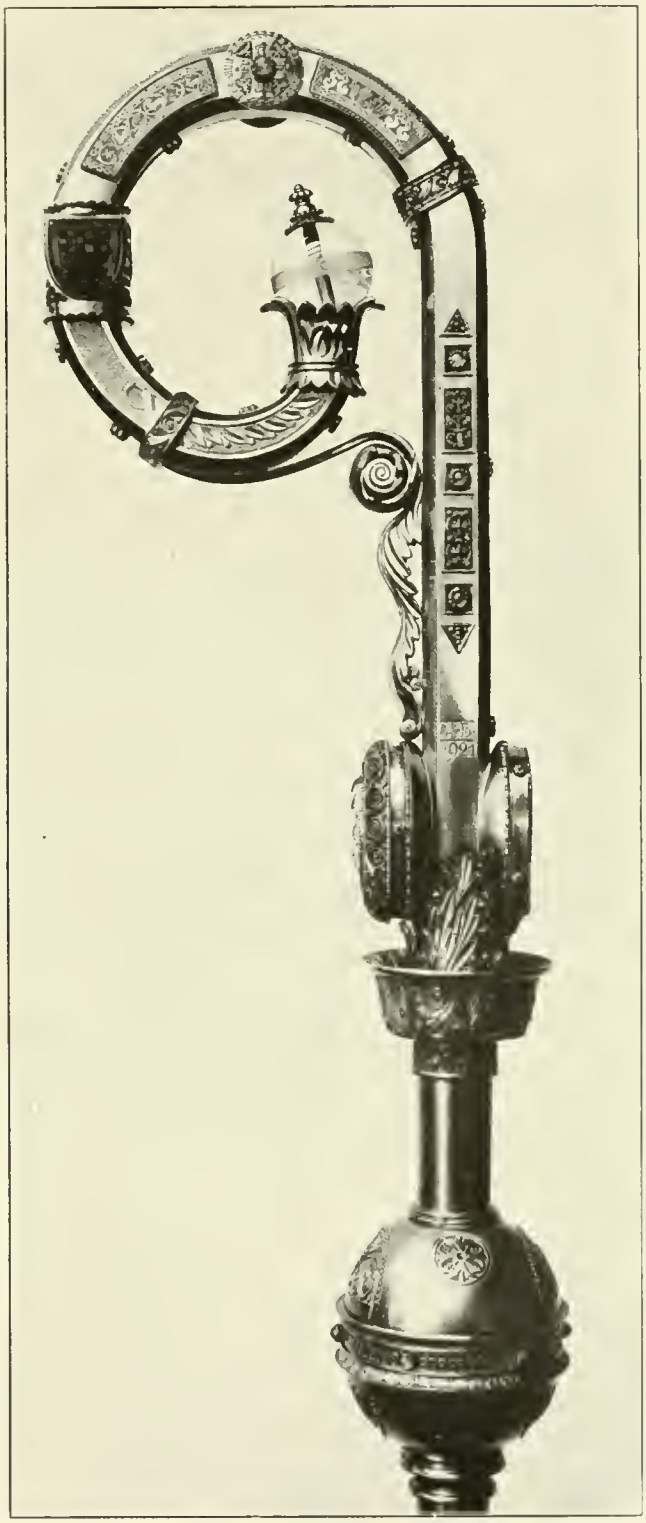
Dem Verfasser dieses vor 25 Jahren schon grundgelegten Spicilegium Baldungianum liegt der Geist jener ferne, die wie jüngst Ambrois Got das Münster Erwins von Steinbach als den Aufschrei der französischen Seele des Elsasses erklären und alle großen Geister links und rechts vom Rheinesstrand vor und nach Karl dem Großen ihrer germanischen Nationalität zu entkleiden sich erkühnen. Mehr als je wird es solchen alten und neuen Bestrebungen des Chauvinismus gegenüber hüben und drüben am Platze sein, dem angestammten Mutterland seinen Samen wie seine Früchte zu wahren. Solange Sebald Bühlers verlorene Chronik der also verdächtige, einzige Kronzeuge für Weyersheim als angeblichen Geburtsort Hans Baldungs bleibt, solange wird es allen Grundsätzen echter historischer Kritik widerstreiten, dem »Gamundianus«, dem urkundlichsten Heimatschein von des Meisters eigener Hand auf dem Freiburger Münsteraltar, eine andere Deutung zu unterlegen als den Heimatnachweisen der vielen in Schwäbisch-Gmünd geborenen, nächstverwandten Baldunge ex Gamundia[1]).

[1]) Der archivalische und literarische Quellennachweis erfolgt a. a. O., ebenso der Abdruck des Stammbaums, der gegenüber dem von Grenser um das Fünffache erweitert und vielfach berichtigt wird.

DER NEUE AACHENER BISCHOFSSTAB

(Abb. nebenan)

Die uralte, hochehrwürdige Aachener Münsterkirche, der bislang ein Stiftspropst vorstand, ist seit dem vergangenen Jahre Sitz eines Weihbischofs geworden. Dem neuernannten Weihbischof Bornewasser (inzwischen zum Bischof der Diözese Trier berufen), wurde im Dezember 1921 der von den Aachener Katholiken gestiftete Hirtenstab zum äußeren Zeichen seiner Würde überreicht. Entwurf und Ausführung des Kunstwerks hatte in den Händen des Aachener Goldschmiedes Heinrich Steenaerts gelegen, aus dessen Werkstätten schon so manches bedeutende Werk kirchlicher und profaner Kunst hervorgegangen ist (vgl. die in Messing getriebene große Memorienplatte der Familie von Eynatten im Aachener Münster, veröffentlicht im XIII. Jahrg. dieser Zeitschrift 1916, S. 195). Von einer durchaus richtigen Erwägung ausgehend, stellte sich Meister Steenaerts bei seinem Entwurf des Bischofsstabes vor die schwierige Aufgabe, ein Werk zu schaffen, aus dem sich der Geist des alten Aachener Münsters widerspiegelte, und das sich seinen Formen anpaßte. Und da das karolingische Oktogon den eigentlichen Kernpunkt all der vielen Bauteile, aus denen sich das Münster zusammensetzt, ausmacht, so kam es darauf an, den Stab als ein diesem Bauwerk homogenes Gebilde dem Stilcharakter seiner Formen anzugleichen. Ein direktes Vorbild, an das der Künstler sich hätte unmittelbar anlehnen können, fehlte; ist doch hierzulande kein Bischofsstab aus karolingischer Zeit vorhanden; auch verwandte Kultgeräte aus jener frühen Periode sind selten. So war es denn ein glücklicher Gedanke, für den neu zu schaffenden Stab möglichst solche Kunstformen zu wählen, die an dem alten karolingischen Münster und besonders an den zu seiner Ausschmückung dienenden gleichzeitigen Metallarbeiten verwandt sind. Nur dort, wo diese Vorbilder nicht ausreichten, mußte auf andere karolingische oder spätere romanische Muster zurückgegriffen werden. Der so gewonnene Formenschatz konnte der schaffenden Hand nur die äußeren Grundlagen bieten und die Gewähr haben, daß das zu gestaltende Werk aus dem Geiste des Münsters geboren werde; aber mit diesem Geiste vermählte sich der Geist des Künstlers, der die alten Formen in seinem Sinne anwandte, umgestaltete, erneuerte und vermehrte, so daß auch die persönliche künstlerische Konzeption zu ihrem Rechte kam und so ein ganz eigenartiges, persönliches und selbständiges Kunstwerk entstand. Und gerade in der Verquickung der altüberlieferten Formen mit der persönlichen Ausdrucksweise des Künstlers liegt wohl der Hauptreiz des so geschaffenen Werkes. Als Grundidee schwebte seinem Schöpfer der Gedanke vor, daß aus einem schlichten Stabe eine wundervolle Pflanze herauswächst, die sich nach oben immer reicher und schöner gestaltet. Nach seiner Voll-



HEINRICH STEENAERTZ (AACHEN) BISCHOFSSTAB

Text nebenan

endung präsentiert sich das Werk etwa folgendermaßen:

Der runde Schaft des Stabes ist ganz einfach und unverziert gehalten als eine in Hammerarbeit hergestellte Röhre, unten mit einer Spitze versehen; einige schlichte Ringe teilen ihn in mehrere Abschnitte. Am oberen Teile des Schafts verdickt er sich zu einem kleineren und größeren, rundlichen Nodus. Die Ziermotive des kleineren, eine Art Eierstab und eigenartige, spitzige Akanthusblätter, sind dem Rahmendekor der karolingischen Bronzetür des Münsters entlehnt. Der größere Nodus setzt sich aus zwei Halbkugeln zusammen, die durch einen breiten, getriebenen, mit Smaragden besetzten Ring miteinander verbunden sind. Die lineare Ornamentik dieses Ringes fand ihr Vorbild bei einem karolingischen Bronzegitter der Südwestarkade am oberen Oktogon des Münsters, während die in größeren Halbkreisen und kleineren Kreisen eingeschlossenen, akanthusartigen, getriebenen Blattverzierungen der beiden Halbkugeln wiederum auf jene Bronzetür des Domes zurückverweisen. Unterhalb und oberhalb des kleinen Nodus, dort, wo der Träger den Stab erfaßt oder die Hände des Überreichenden ihn dem Bischof darbieten, ist der Schaft in beträchtlicher Ausdehnung von einem fein ziselierten Linienornament übersponnen, das auf das genaueste zwei verschiedene Muster des genannten Bronzegitters des Hochmünsters wiederholt. Ein solches, ganz flächig gehaltenes Ornament war an jenen Stellen durch die praktische Verwendung des Stabes geboten. Etwas oberhalb des großen Knaufs erweitert sich der Stab noch einmal zu einem runden Kelch, der an seiner Außenseite mit schräg aufsteigenden Voluten und dazwischengesetzten Akanthusblättern dekoriert ist, ein Motiv, das auf die Säulenkapitelle der großen, inneren Fensteröffnungen des Münsteroktogons zurückzuführen ist. Aus dem Kelch steigen große, getriebene, scharf geschnittene Akanthusblätter frei empor, aus deren Mitte sich die Krümme des Stabes erhebt. Durch diesen Kelch und den aus seinem Innern herauswachsenden Blattkranz erfolgt in sehr geschickter Weise der Übergang aus dem Rund des Schafts in das Achteck der Krümme. Mit dem Beginn der Kurvatur steigert sich die Pracht des Werks immer mehr. An der Vorder- und Rückseite, oberhalb des Kelches, springen zwei Dekorationsstücke besonders ins Auge, eine Reliquienkapsel und eine Reliefplakette. Der Reliquienbehälter ist durch einen flachen, ovalen, am Rande fassettierten Bergkristall gebildet, der von einem breiten, mit Filigramornamentik übersponnenen Reifen eingefaßt ist. Der uralte, später wieder aufgegebene Brauch, dem Bischofsstabe Reliquien einzuverleiben, lebt hier wieder auf. Die Reliquien sind zum Teil Partikel der großen Aachener Heiligtümer, zum Teil anderen Ursprungs. Mit dem Bergkristall korrespondiert auf dem Rücken des Stabes eine Reliefplakette, die in getriebener Arbeit eine streng stilisierte, figürliche Gruppe zeigt: Kaiser Karl übergibt seine Pfalzkapelle dem Schutze der Madonna und des Kindes. Das Relief lehnt sich eng einer Darstellung gleichen Inhalts am Karlsschrein des Münsters an. Die große, glatte Fläche des Stabes zwischen dem Kelch und der beginnenden Biegung wird auf der Vorder- und Rückseite durch einen Zierstreifen belebt, der sich in dreieckige, quadratische und oblonge, mit Filigran oder Smaragden ausgefüllte einzelne Felder zerlegt. Ein mit Filigran übersponnener Reif kündigt dann die Biegung der Krümme an; ihre höchste Höhe wird gekennzeichnet durch das Symbol des Kreuzes, das in einer runden, getriebenen Agraffe, von einem antiken Lorbeerkranz umgeben, erscheint: ihre Mitte wird durch einen Smaragd gekennzeichnet. Links und rechts der Kreuzagraffe sind der Vorder- und Rückseite der Krümme Elfenbeinstreifen aufgelegt, die in äußerst minutiöser Flachschnitzerei stilisierte Blätter und symbolische Tierfiguren zeigen. Die Mitte des Abstiegs der Krümme wird auf beiden Seiten durch kostbare Amethysten von seltener Größe ausgezeichnet. Sie sind in Form von halbrunden Wappenschilden geschnitten, in die das Wappen des Weihbischofs, sowie das des Aachener Stifts eingeritzt sind. Das letzte Glied der Krümme unterhalb des Wappens zerfällt durch einen filigranüberzogenen Ring in zwei Hälften, deren erste schlicht gehalten, die andere dagegen am inneren Rande mit scharf gestochenen Blättchen ausgelegt ist. Schließlich läuft die Krümme in eine Art von Kapitell aus, das aus Akanthusblättern sich zusammensetzt und wieder deutlich an die Form der Säulenkapitelle des Münsters erinnert. Es ist aus schwerem Silber und ganz aus dem vollen herausgeschnitten. Dadurch, daß ein Kranz nach unten abfallender Blätter es an seinem unteren Rande abschließt, ist der schwierige Übergang aus dem Achteck der Krümme in das frei gestaltete, rundliche Kapitell glücklich bewerkstelligt. In diesem Kapitellabschluß gebettet, ruht wie eine Frucht in schöner Schale eine Kugel aus lauterstem Bergkristall, von einer eingeschliffenen Blattranke umgeben. Durch diese Kugel wird das Ende des ganzen Werks betont. Doch kurz vor dem Ende der Kurvatur löst sich von ihr noch eine mächtige Blattranke los. Sie setzt sich aus zwei sehr großen, getriebenen Akanthusblättern zusammen, von denen das eine nach außen hin sich aufrollt, das andere in graziöser Schwingung hinabläuft, um sich oberhalb der Reliquienkapsel an den Schaft anzuschmiegen.

Die ganze Höhe des Stabes beträgt 1,92 m. Bei seiner Herstellung wurde die Verwendung unedlen Metalls von vornherein ausgeschlossen. Als Material kam nur Silber in Frage, das nachträglich mit einer Vergoldung überzogen wurde. Entsprechend dem kostbaren Metall fanden auch nur edle Steine Verwendung, Amethyste und Smaragde, letztere als Cabochons geschliffen, d. h. ohne Fassettierung. Mit Ausnahme des Reinschnitts sind sämtliche Teile des Werkes handwerkliche Arbeit im besten Sinne des Wortes; kein Stück ist mit Hilfe der Maschine hergestellt. Sämtliche Techniken, über die die Goldschmiede verfügen, haben hier ihre Anwendung gefunden, Hammer- und Treibarbeit, der Schnitt aus dem vollen, Filigran, Ziselierung und Gravierung; hinzukommt noch die Elfenbeinschnitzerei, während das Email keine Berücksichtigung fand.

Dr. G. Grimme

JOSEPH BERGMANNS FRESKEN IN DER PFARRKIRCHE ZU EDELSHAUSEN

(Abb. S. 149—151)

Auf der Bahnstrecke Augsburg—Ingolstadt birgt die Pfarrkirche der Ortschaft Edelshausen interessante Muster origineller neuer Kunst. Der Münchener Kunstmaler Joseph Bergmann hat dort kürzlich den ganzen Chor und ebenso völlig die flache Decke des Längsschiffs ausgemalt. Durch

JOSEPH BERGMANN DER WELTHEILAND

Deckenmalerei in der Kirche zu Edelshausen von 1920/21. — Text unten

diese in ihrer Art recht bedeutsame Leistung kirchlicher Malerei verdient der Name des jungen Meisters, Mitglieds der Künstlergruppe »Junge Münchener«, die Aufmerksamkeit weiter Kreise. Bergmanns künstlerische Auffassung und Methode gehen ganz ersichtlich auf die Schulung durch den einen gewissen Realismus und Naturalismus pflegenden Münchener Akademieprofessor Becker-Gundahl zurück, in dessen Klasse an der Münchener Akademie der bildenden Künste sich Bergmann hauptsächlich ausbildete. Nach dieser Richtung hin neigte Bergmann auch von Haus aus, kraft seiner persönlichen Begabung. Unser Künstler besitzt jedoch ferner durch individuelle Veranlagung ein starkes rhythmisches Gefühl. Seine Art zu komponieren gründet sich auf einen ausgeprägten Sinn für das Spiel aller Linien, Konturen, von Parallelismen hier, dort von Überschneidungen. Und so wird man in seinen künstlerischen Gefügen oft genug an Hodler, Egger-Lienz erinnert, aber auch an Caspar, Eberz. Naturalismus und Expressionismus gehen bei Bergmann gewissermaßen einen Bund ein. Wollen wir für Bergmanns Freskomalerei der Edelshausener Pfarrkirche, im ganzen genommen, eine umfassende Definition, ein Gesamturteil abgeben, so müßten wir etwa, um den Charakter solcher Kunst einigermaßen entsprechend zu bezeichnen, sagen: Wir genießen als Malerei ein architektonisch empfundenes, dekorativ komponiertes Gefüge, das zugleich mit wesentlichem Inhalt stofflich, ja selbst mit starkem Empfinden seelisch gefüllt ist. So haben im Chor die Prophezeiungen der »Geheimen Offenbarung« und vom »Jüngsten Tage«, im Längsschiff Heiligenlegenden, zumal aus dem Leben der beiden Kirchenpatrone Johann Nepomuk und Mauritius, Platz gefunden. Wir geben hier im Bilde vier Proben daraus, wobei aber nicht außer acht gelassen werden darf, daß sie, aus einem durchaus einheitlichen, meisterlich gefügten Zusammenhang gerissen, die Wirkung, die ihnen ihr originaler Standort sichert, in dem von dort losgelösten, photographierten Teilausschnitt auch nicht annähernd erzielen können. Wir zeigen 1. von der Decke des Chors: auf dem Gipfel des heiligen Bergs das »Lamm Gottes«, das da durch sein kostbares Blut hinwegnimmt die Sünden der Welt. Und eben dieses Blut lassen die Engel ringsum uns zufließen. Wie sinnreich und ergreifend, wenn man bedenkt, daß unter diesem Gemälde der Hochaltar steht, auf dem tagtäglich die unblutige Erneuerung des blutigen Kreuzesopfers des Gotteslamms in der heiligen Messe gefeiert wird! Wir bringen 2. den göttlichen Richter zwischen Engeln, unten Edelshausen und seine Pfarrkirche, 3. und 4. die Martyrien der beiden Kirchenpatrone, wie Sankt Nepomuk in die Moldau gestürzt, Sankt Mauritius enthauptet wird. — Nach der oben gegebenen allgemeinen Charakteristik von Bergmanns eigenartiger Kunst erübrigt es sich, das dort Gesagte hier an den fünf gebrachten Beispielen im einzelnen aufzuzeigen. Nur zweierlei, was in Teilreproduktionen nicht ersichtlich werden kann, möchten wir noch hervorheben, nämlich wie Bergmanns Fresken in bezug auf Raumfüllung, Rhythmik, Komposition und Tönung mit der Architektur und der übrigen Ausschmückung der Pfarrkirche von Edelshausen harmonisch und geschmackvoll zusammengestimmt sind, dann wie das Kolorit in kräftigen Farbenkontrasten die Kunstsprache, die uns in dieser kirchlichen Freskomalerei ans Herz greift, entschieden verlebendigt und zugleich ebenfalls dem tonigen Charakter des Gesamtmilieus

JOSEPH BERGMANN HL. MAURITIUS

Deckengemälde in Edelshausen

Text S. 149

JOSEPH BERGMANN HL. JOHANN NEPOMUK

Deckengemälde in Edelshausen

der Kirche und ihrer Ausstattung vortrefflich angepaßt ist. Neuerdings durfte Bergmann auch den Chorbogen der Pfarrkirche zu Steinwiesen bei Kronach mit Freskomalerei füllen: links die von Schlangen umwundene Eva, rechts Maria Immaculata, die der Schlange den Kopf zertritt. Symbole und Inschriften sind beigefügt. Die ganze Malerei ist wiederum in wirkungsvolle Farbenharmonie getaucht. Auch für die Hauskapelle des Kinderheims zu Scheidegg (Bayerisches Allgäu), sowie für die Kuppel des Kirchenraums und für das Friedhofportal in der Münchener Gewerbeschau 1922 hat unser Meister bedeutsame Aufträge al fresco ausgeführt. Möge dem jungen Künstler, der aus Wettbewerben für Deckenmalereien in der Kriegsgedächtniskirche zu Kaufbeuren und in der Wallfahrtskirche zu Gößweinstein ebenfalls preisgekrönt hervorging, in der Zukunft noch reicher Erfolg beschieden sein!

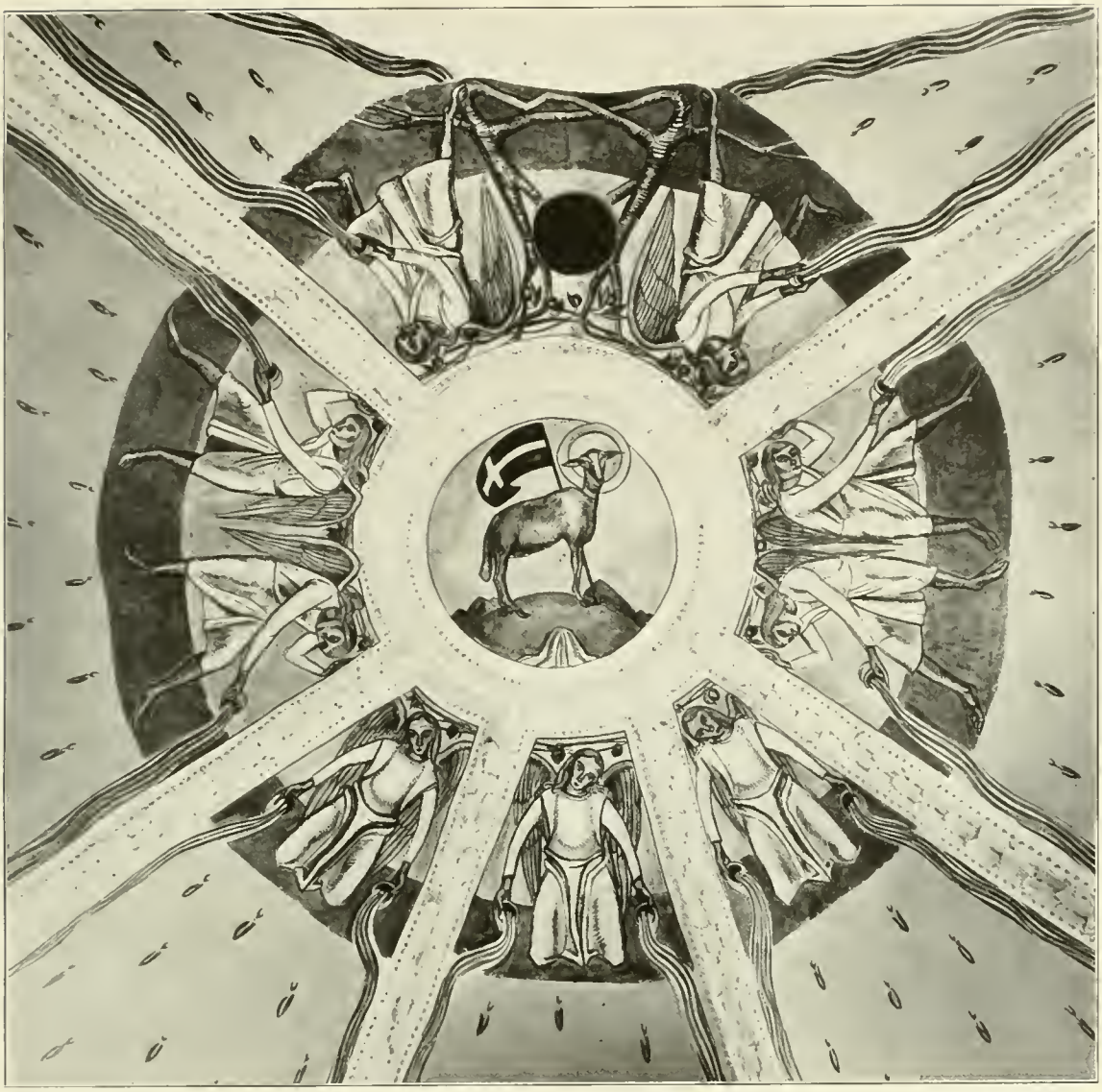
Dr. Walter Rothes

DR. GEORG VON HAUBERRISSER

Gestorben 17. Mai 1922

Jener enge Kreis der Gotiker alten Schlages, der sich's im vorigen Jahrhundert zur Aufgabe stellte, die mittelalterliche Formensprache wieder aufleben zu lassen, wurde im Laufe der Jahre immer kleiner, bis nur noch einer übrigblieb, der unbeirrt das Banner der Gotik, trotz heftiger Anfechtungen, bis zu seinem Tode festhielt. Es war der Architekt Dr. Georg Ritter von Hauberrisser in München, der im Alter von fast 82 Jahren am 17. Mai ds. Js. das Zeitliche segnete. Mit ihm ging der letzte der bekanntesten, ausgesprochenen Gotiker der alten Schule dahin.

Wie sein bekannter Vorgänger auf dem Gebiete der gotischen Baukunst, Karl Schäfer, bei dem Wiederaufbau des Domes zu Meißen, dann Friedrich Schmidt, während des Turmbaues vom Stephansdom in Wien u. a. mehr, hat auch Hauberrisser heftige Anfein-



JOSEPH BERGMANN — DAS LAMM UND ENGEL MIT GNADENSCHALEN

Fresko im Presbyterium der Kirche in Edelshausen, gemalt 1920. — Text S. 149

dungen, namentlich von seiten der Künstler, erfahren müssen, was vor allem bei Errichtung des Rathauses in München und zwar beim großen Erweiterungs- und Turmbau auf dem Marienplatze zum Ausdruck kam. Der Meister überwand jedoch mit Ruhe diese Unannehmlichkeiten, auch hatte er bei dem damaligen Magistrat viele Gönner, die Verständnis für sein Schaffen besaßen.

Seine Kirchenbauten traten so in die Erscheinung, als wenn sie von großen Meistern vergangener Tage errichtet worden wären. Daß in unserer Zeit die Meinungen darüber sehr auseinandergingen, ist begreiflich und menschlich zugleich. Viel Köpfe, viel Sinne! Die einen hängen mit allen Fasern an dem »guten Alten«, die anderen wollen eine moderne Ausdrucksweise.

Hauberrisser war ein Kind seiner Zeit. Sein Aufblühen fiel in die damalige Bewegung der historischen Stilperiode, vornehmlich der Gotik. Er versuchte zwar hier und da bei Wohnhausbauten Renaissanceformen anzuwenden, doch es lag ihm nicht so wie die Gotik. Wie Gabriel v. Seidl die Renaissance auf den Leib geschnitten war, so war es bei Hauberrisser die Gotik. Von den modernen Bestrebungen in der Baukunst wollte Hauberrisser nichts wissen, obgleich er für Neuerscheinungen in der Technik und Konstruk-

CHORBOGEN DER KIRCHE IN STEINWIESEN

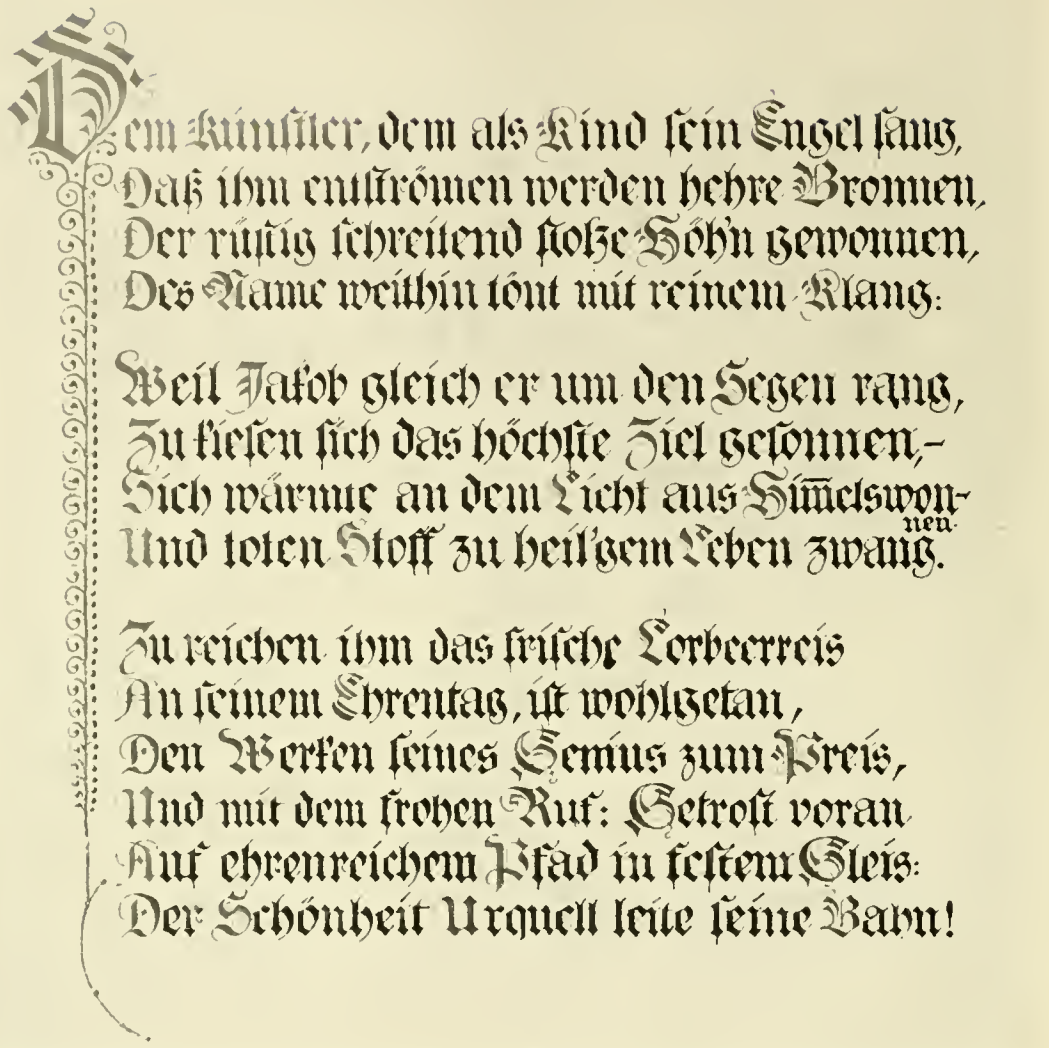
Oben Bemalung durch Jos. Bergmann (Text S. 150), unten Kriegsgedächtnistafeln mit Statuen von Jos. Auer

tion zugänglich war und solche gerne einführte. Mit Interesse verfolgte er das allerorts, auch in München, aufgeworfene Thema der Hochhäuser, bei deren eventl. künftigem Erscheinen er um die Verunstaltung der Stadt sehr besorgt war, auch einen Vortrag betreffs dieser Befürchtungen beim Stadtrat ansagte, worüber er inzwischen verschied. Wie alle großen Gotiker, Ungewitter, Hase, Schmitt, Schäfer usw., war auch unser Meister ein Feind der Scheinkonstruktion und nur ungern führte er, der verminderten Kosten halber, solche ein, wo es nicht anders ging.

Wenn wir das sehr bewegte Leben der erwähnten Gotiker des 19. Jahrhunderts überblicken, namentlich jenes von Flüggen und Schäfer, so können wir bei Hauberrisser zum Glück feststellen, daß, abgesehen von manchen Widerwärtigkeiten, wie sie eben »das Bauen an den Straßen« mit sich bringt, ihm die harten Kämpfe in der Jugend erspart geblieben waren. Er hatte früh Glück gehabt, was er auch zugab, und war, wie nur wenigen beschieden, schon frühzeitig ins Fahrwasser gekommen. »Ich habe Glück gehabt«, sagte er oftmals zum Schreiber dieser Zeilen. Nach

OSKAR BERINGER — GLÜCKWUNSCHTAFEL

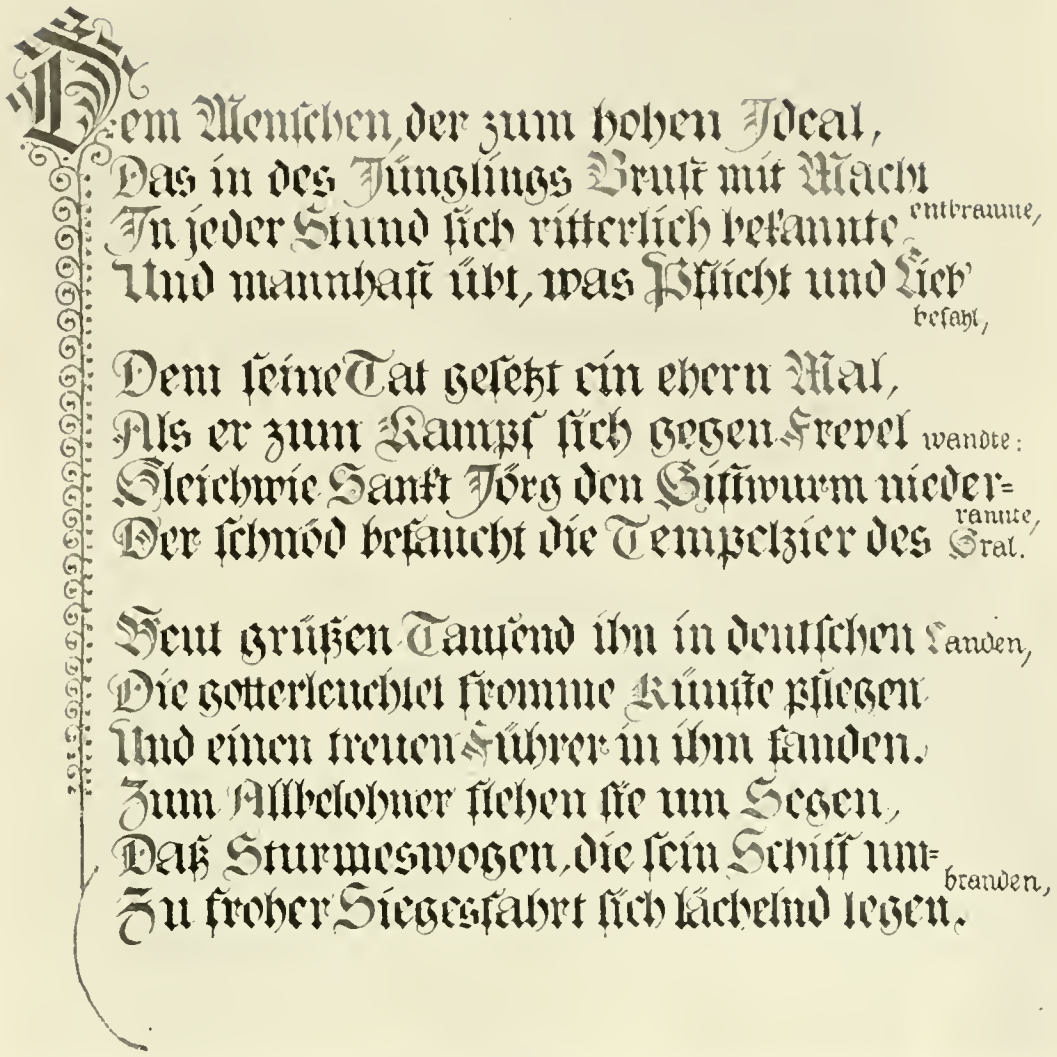
Zum 60. Geburtstag des II. Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst



SONETT. — AUS DER GLÜCKWUNSCHADRESSE DER GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, G.M.B.H. FÜR PROF. GEORG BUSCH ZUM 60. GEBURTSTAGE. TEXT VOM HERAUSGEBER, ZEICHNUNG VON OSKAR BERINGER

meinem Dafürhalten ist dieser Ausspruch ein nicht zu unterschätzender, schöner Zug unseres verblichenen Meisters, worin er freimütig anerkannte, was nur zu oft andere nicht Wort haben wollen. Wissen wir doch alle aus eigener Erfahrung, daß zum größten Können auch ein Teilchen Glück nicht fehlen darf.

Wie die meisten Künstler in jungen Jahren das Glück bei Konkurrenzen suchen, so auch Hauberrisser. Mitte der sechziger Jahre vorigen Jahrhunderts schrieb der Magistrat der Stadt München einen Wettbewerb zu einem neuen Rathause aus, woran sich auch der junge 26jährige Hauberrisser beteiligte und zwar durch ein Projekt in gotischem Stile. Dieser war jedoch im Preisausschreiben ausdrücklich ausgeschlossen. Den ersten Preis erhielt der Architekt Lange, der Erbauer des Museums in Leipzig. Der zweite Preis fiel auf den Architekten Milius, Frankfurt usw. Hauberrisser ging leer aus. Der Grundriß und die Renaissancearchitektur Langes waren vorzüglich. Vor allem die Architektur, die, wie die fachmännische Kritik lautete, sich den Münchener Verhältnissen anpaßte. Das gotische Projekt Hauberrissers fand jedoch nachträglich Anklang bei mehreren Magistratsmitgliedern und wurde nach mancherlei Umständen bei vollständiger Umarbeitung zur Ausführung gewählt. Die Oberaufsicht



SONETT. — AUS DER GLÜCKWUNSCHADRESSE DER GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, G.M.B.H. FÜR PROF. GEORG BUSCH ZUM 60. GEBURTSTAGE. TEXT VOM HERAUSGEBER, ZEICHNUNG VON OSKAR BERINGER

und Bauleitung erhielt Oberbaurat Zenetti. Streitigkeiten gab's damals sehr viele und die Wogen gingen hoch. Hauberrissers zukünftiges Glück war aber bestimmt, er wurde fortan der Rathausarchitekt. Freuen wir uns, daß sein Projekt zur Ausführung kam, denn das Schaubild dieses ersteren älteren Teiles, welcher Anfang der siebziger Jahre vollendet wurde, ist vorzüglich und trägt den Charakter eines Rathauses, wie wir es nicht besser haben könnten.

Hauberrissers Künstlerruhm als Gotiker war nun mit einem Schlage besiegelt; denn das schöne Münchener Rathaus mit der herrlichen gotischen Fassade machte überall Aufsehen, so daß in den kommenden Jahren weitere und größere Aufträge folgten. Alle die zahlreichen Bauausführungen des Meisters, profane, kirchliche, nebst den Wiederherstellungen alter Burgen und Schlösser, sind in Heft 7 des XII. Jahrganges am 1. April 1916 durch Schreiber dieses in Bild und Wort eingehend geschildert, weshalb hier von deren Erwähnung abgesehen werden soll. Nur ein Kunstdenkmal wollen wir noch einmal hervorheben: die herrliche Paulskirche an der Theresienwiese in München. Aus dem inneren schönen und hellen Hallenraume, aus der imposanten äußeren Erscheinung des Gotteshauses, strömt der Geist eines gereiften Künst-

JULIUS MORMANN JUN. (DÜSSELDORF) HL. ELISABETH

Hartstuck. Elisabethkirche in Essen a. d. Ruhr

lers, dessen Werk uns, so oft wir es betrachten, gefangen hält! Hervorgehoben werden soll auch hier sein prächtiger Konkurrenzentwurf zum Nationalmuseum in München, bei dessen engerer Konkurrenz seinerzeit vom Ministerium drei anerkannte Künstler, Gabriel v. Seidl, Romeis und unser Hauberrisser eingeladen wurden, wobei Seidl als Sieger hervorging. Trotzdem war Hauberrissers Entwurf eine Meisterleistung, die seinerzeit im vorgenannten Hefte beschrieben wurde. Weniger Glück hatte er bei manchen weiteren Konkurrenzen, u. a. bei seiner letzten, Errichtung eines Polizeidirektionsgebäudes in München mit Erhaltung der Augustinerkirche.

Nun ruht der schaffensfreudige Meister, dem es an zahlreichen Anerkennungen nicht fehlte, für immer aus. Er war Ehrendoktor

THEODOR NÜTTGENS (BERLIN) PIETÀ

Ölgemälde

der Technischen Hochschule zu Graz und die Akademie in München ernannte ihn zum Ehrenmitgliede. Gleiche Anerkennungen erwies ihm die Akademie in Wien, deren Schüler er einst war, sowie die Society of Architekts in London. Von seinen Orden und Auszeichnungen soll hier nur der Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft, sowie der bayerische Kronorden, mit dem der persönliche Adel verbunden ist, erwähnt sein. Beim 80. Geburtstage wurde der Künstler zum Ehrenbürger Münchens ernannt, mit dessen Rathausbau sein Ruhm begonnen hatte.

Trotz der hohen Ehren und Auszeichnungen war der alternde Meister stets ein Mensch von wirklich seltener Liebenswürdigkeit und bekannter Hilfsbereitschaft geblieben. Als der Geistliche im Beisein von Männern der Kunst und Wissenschaft, von Behörden und Vereinen, die Einsegnung des von der Stadtgemeinde München geschmückten Grabes vornahm, klangen feierlich die Glocken

THEODOR NUTTGENS (BERLIN)
GOTTESMUTTER

THEODOR NUTTGENS (BERLIN)
GOTTESMUTTER

vom Turme der von ihm erbauten Paulskirche herüber, die auch seine Pfarrkirche war. »Der Meister,« sagte u. a. der Geistliche, »der in Deutschland so viele prächtige Bauten errichtete, gestand es einmal, daß er glaube, in der Paulskirche sein reichstes und glücklichstes Werk geschaffen zu haben. Die dankbare Pfarrgemeinde würde zum ehrenden Gedächtnis Hauberrissers dessen Büste in der St. Paulskirche aufstellen.«

Gleichzeitig wehte in dieser ernsten Stunde vom Rathause zu Kaufbeuren die umflorte Fahne, die kundgab, daß die Stadt den Tod ihres einzigen Ehrenbürgers beklagte. Hauberrisser hat von 1879—1888 das stolze Kaufbeurer Rathaus erbaut und sich damit, wie der anwesende 1. Bürgermeister Dr. Volkhart-Kaufbeuren aussprach, in der schwäbischen Stadt ein herrliches Denkmal gesetzt. Eine Marmortafel und eine Straße werde seinen Namen festhalten. Ehrenden Nachruf widmete Geheimrat von Marr, der im Namen der Akademie der bildenden Künste einen Lorbeerkranz niederlegte. Der Bayerische Architekten- und Ingenieur-Verein, sowie der Münchener Architekten-Verein ehrten den Meister durch ein Blumengewinde, und Ministerialrat Dantscher gedachte in seinem Nachruf, daß der Verstorbene einer der Gründungs- und Ehrenmitglieder gewesen sei. Während Kunstmaler Dr. Bauer im Auftrage des Künstler-Unterstützungsvereins einen Kranz widmete und rühmend erwähnte, daß der Verblichene im stillen vielen Künstlern in der Not geholfen hätte. Auch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst widmete ihm, als ihrem rührigen Mitgliede, einen Kranz.

Hauberrissers Freundeskreis war die Gesellige Vereinigung Münchener Künstler, deren »Apostel« er war. Dort fühlte er sich im Kreise bekannter Maler, Bildhauer und Architekten wohl und bedauerte nur, eine Reihe bekannter Künstler »des Apostel-tisches« dahinsterben zu sehen, denen er nun, als letzter im Bunde, folgte und der Tisch ist nun verwaist. Kunstmaler Rögge ehrte denn auch den Meister am Grabe und sagte trefflich, daß Mensch und Künstler bei Hauberrisser eins waren und er trotz vieler Ehren immer ein bescheidener, warmherziger Mann geblieben wäre.

Als Schreiber dieses ihn als Kollege und Vereinsbruders der Geselligen im Februar diesen harten Winters aufsuchte und mit ihm bei einem Glase in der Dunkelstunde lange plauderte, wurde er vom vielen Erzählen seiner Erinnerungen weich und sehnte sich nach dem sonnigen Mai, der ihn wieder, wie er sagte, jung machen sollte. Der Mai ist wohl gekommen, hat ihn aber dahingerafft. Doch seine Werke sind uns geblieben.

PLAKATWETTBEWERB

(Vgl. die Abb. S. 159—164)

Die Absicht, im Sommer 1922 eine Jubiläumsausstellung zu veranstalten, ließ es der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wünschenswert erscheinen, auf dem Gebiete der Plakatkunst Anregungen zu geben durch Veranstaltung eines Wettbewerbes. Den Mitgliedern der Gesellschaft ist bisher eine derartige Aufgabe nicht gestellt worden. Ihre Eigenart bot also die Mög-

I PREIS. OTTO HÄMMERLE, MÜNCHEN
(„CHRISTUS")

II. PREIS. GEORG JOH. LANG, MÜNCHEN
(„RELIGIÖS")

IV PREIS. ALBERT FIGEL, MÜNCHEN
(„GLAUBE")

III. PREIS, ALBERT FIGEL
(SYMBOL II)

HEINRICH LANDGREBE, MÜNCHEN
(„STERN UND DORNENKRONE")

lichkeit, Blick und Urteil der christlichen Künstlerschaft auf ein noch nicht betretenes Gebiet einzustellen. Zeichnung und Farbe bedürfen beim Plakat größter Vereinfachung, der dem Beschauer innerlich nahe zu führende Gedanke ist in lapidarem Zuge, mit größter Schlichtheit, dabei eindringlich und auf dem ersten Blick begreiflich auszusprechen. Auf ihn hat sich alles zu richten, jegliches Überflüssige, allzu Allgemeine ist zu vermeiden, das Auge des Beschauers anzuziehen durch Kraft und Originalität der äußeren Wirkung, sein Interesse zu fesseln durch Neuartigkeit der Darstellung, und hier, wo es sich um eine Aufgabe christlichen Sinnes und Zweckes handelte, besonders auch durch Tiefe der Empfindung, durch Erhebung über das Weltlich-Alltägliche, Irdische. Ungeeignet waren dabei Passionsdarstellungen, und zwar erstens, weil sie den religiösen Gedanken zu sehr auf eine Einzelheit, mag es auch die höchste Tatsache der Heilsgeschichte sein, einschränkten, zweitens weil gerade 1922, in dem Jahre des Oberammergauer Passionsspieles, eine derartige Darstellung den Blick von der Ausstellung nach einer andern Richtung lenkt. Wohl brauchbar waren dagegen, und das haben mehrere Bewerber empfunden, ein Christuskopf, eine Madonna, Engel u. dgl. Doch handelt es sich bei der vorliegenden Aufgabe nicht lediglich um ein Bild, sondern auch um reichliche Schrift. Es war ein besonderes Problem, zwischen Bild und Schrift das richtige Verhältnis herzustellen. War das Bild derartig sprechend, machte von selbst derart klar, daß es sich um eine Ausstellung und zwar um eine solche der christlichen Kunst, der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst handelte, so konnte die Schrift daneben zurücktreten und sich darauf beschränken, die bildlich nicht auszudrückenden Einzeltatsachen (Zeitdauer, Ort, Preis u. s. w.) in schlichtester Form anzugeben. Hielt sich das Bild aber allgemein, beschränkte es sich mehr auf Erfüllung der dekorativen Absicht, so mußte die Schrift zu kräftiger Erläuterung dienen. Auf alle Fälle mußten Bild und Schrift ein äußerlich und innerlich festes Ganzes bilden. Dieses Ziel haben nur wenige Bewerber sich gestellt, noch weniger es erreicht.

Der an die Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gerichtete Aufruf zur Beteiligung an diesem Wettbewerbe fand lebhaften Anklang. Einundsiebzig Entwürfe sind eingereicht worden. Vier Entwürfe wurden mit Preisen bedacht. Die künstlerische Beschaffenheit sehr vieler anderer aber war immerhin so bedeutend, daß wenigstens von einer Anzahl der erheblichsten an dieser Stelle in Wort und Bild die Erinnerung festgehalten werden soll.

Den 1. Preis erhielt Otto Hämmerle-Solln (Motto: Christus, Abb. S. 159). Ein Entwurf von großer Kraft und Einfachheit, schwer in der Farbe, tiefernst in der gesamten Auffassung. Von schwarzem Grunde hob sich oben das Bild, unten die Schrift ab. Ersteres war kreisrund und zeigte auf grünem Grunde den grau- und terrakottafarbenen Profilkopf des Heilandes. Ließ es auch den Zweck des Plakates nicht ohne weiteres erkennen, so war es doch sehr geeignet, Aufmerksamkeit zu erregen. Unterhalb dieses Medaillons befand sich die Schrift: grau, lateinische Majuskeln von weichem Duktus, gut, wenn auch nicht durchaus bequem lesbar. Vornehme Ruhe, kräftige Fernwirkung waren dem Plakate eigen, das somit seine Hauptaufgaben er-

PUTZ, SOLLN („LAUDATIO")

ANTON FIGEL, MÜNCHEN („LICHT")

füllte. — Der 2. Preis (Motto: Religiös, S. 159) fiel an den Bildhauer Georg J. Lang aus Oberammergau. Man sah einen in Linksprofil gezeichneten schwebenden Engel, der mit beiden Händen ein Kreuz an seine Brust drückt. Die Schrift war um diese Gestalt herum frei und mit feinster Abgewogenheit verteilt. Die Gestalt des Engels zeigte sehr schlanke Formgebung im Sinne einer gesund empfindenden neuzeitlichen Auffassung. Die Zartheit der Farben — elfenbein-farbiger Grund mit goldenen Sternen, Gold und Grün — verbanden sich mit der modernen Art der Zeichnung und dem gotisierenden Duktus der Schrift zu einem Bilde von mystischem Charakter und erlesener Vornehmheit. — Träger des 3. und 4. Preises wurde der Münchner Albert Figel (Abb. S. 159 u. 160). Beide Entwürfe zeigten gute Schriftverteilung, kräftige Formgebung, deren gewisse Herbigkeit in jenem Gemisch von später Gotik und Barock wurzelt, das für die oberbayerische Volkskunst charakteristisch und von der modernen Kunst zu selbständiger Entwicklung übernommen worden ist. Als des ersteren Schmuck diente die Halbfigur eines auf Wolken schwebenden Engels, mit beiden Händen hält er das bekränzte Künstlerwappen, in das Kelch und Kreuz mit hineinkomponiert sind. Der Text war gut lesbar. Dieselben Farben nebst einem dunkeln Rot zeigte der mit dem 4. Preise ausgezeichnete Entwurf. Er war in Querformat gehalten. Die wichtigsten Worte des Schrifttextes waren oben angeordnet. Darunter hielten zwei auf Wolken kniende Engel eine bekränzte kreisrunde Tafel mit dem übrigen Texte; unten an dieser Tafel hing das Künstlerwappen. Der Gesamteindruck dieses Entwurfes war reicher als der des 3. Preises, aber die Schrift weniger klar.

Von den mit keinem Preise bedachten Entwürfen überragten zahlreiche ein Mittelmaß künstlerischer Bedeutung. — Der Entwurf »Licht« (Abb. S. 151, r.) war von schöner zeichnerischer und farbiger Einfachheit. Man sah einen großen, strahlenden weißen Stern mit einem Kreuze darin und dem Künstlerwappen. Der Text war im unteren Teile der Plakatfläche nach Art alter Blockschrift angedeutet. Die Farben waren schwarz, weiß und blau. Das großzügige Blatt übte eine strenge Wirkung, die auch auf weitere Entfernung nicht verloren gegangen wäre. — Mehrere sehr tüchtige Entwürfe waren künstlerisch eng verwandt. Zu ihnen gehörte der Entwurf »Schrift« recht bezeichnend mit diesem Kennworte versehen, weil in der Tat die sehr deutliche, dabei monumental wirkende Schrift zur Hauptsache gemacht war. Der bildliche Schmuck trat dagegen zurück. Man sah die streng stilisierte, frontal gezeigte Halbfigur eines Engels in vorzugsweise blauen Tönen, auf gelben Wolken. In den Händen hält er rechts das Monogramm Christi, links das Künstlerwappen, beides in bekränzten, kreisrunden Medaillons. In dieselbe Gruppe gehörte ferner der Entwurf »Religio« Auch er zeichnete sich besonders durch eine gut lesbare, wirkungsvoll angelegte Schrift aus. In sie hinein war ein goldenes Kreuz komponiert, das in seiner Mittelpartie, innerhalb eines Strahlenkranzes das Künstlerwappen zeigte. Oben erschien über stilisierten Wolkenstreifen die streng stilisierte Halbfigur eines Engels nach rechts gewandt, mit sanfter Drehung nach vorn. In seinen Händen hielt er eine kreisrunde Tafel mit dem weiß auf blau geschriebenen Monogramm Christi: Die Farben des Plakates waren gelb, blau, schwarz und grün. Gleichfalls von derselben Hand war offensichtlich der Entwurf »Engel II« — ein Blatt in Querformat.

ANTON MÜLLER-WISCHIN, MÜNCHEN
(„SALUTI POPULI")

ALFRED EDELHOFF, VOLKMARSEN
(„ENGEL I")

In sanfter Wölbung zog sich der Schrifttext über und unter einem zierlichen Mittelgebilde hin. Es zeigte einen kleinen blondlockigen Engel in blauem Gewande, der auf Wolken kniete und das Monogramm Christi, sowie das Künstlerwappen in seinen Händen hielt. Die Plakatwirkung war kräftig. Zu dieser Gruppe dürfte endlich »Symbol I« gehören. Der Entwurf zeigte über und unter einem Kreuze, das in der Mitte innerhalb eines doppelten Strahlenkranzes das Künstlerwappen umschloß, den sehr gut und wirksam gezeichneten Text. Die Hauptfarben waren gelb und schwarz. — Starkfarbig bei harter Stilisierung war der Entwurf »Laudatio« (Abb. S. 161, l.). Als bildlichen Schmuck sah man eine rote Rose mit grünen Blättern, aus ihr emporwachsend ein Kreuz mit dem Künstlerwappen. Die

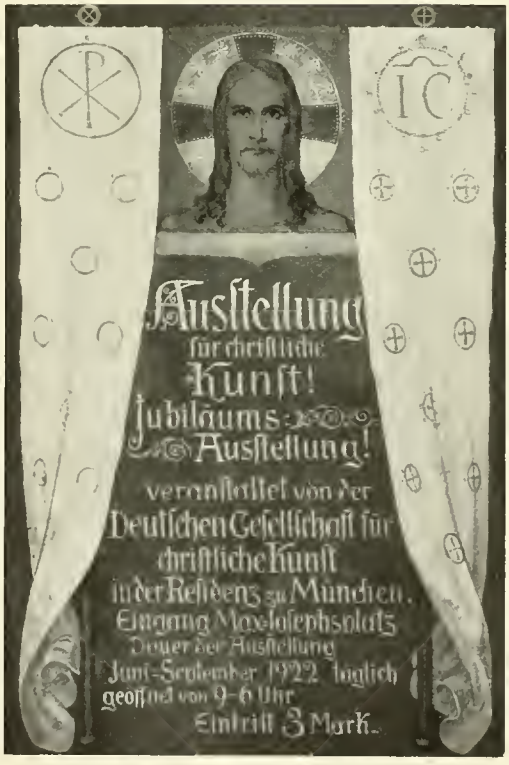
JOSEPH BACHLECHNER, INNSBRUCK
(„FRA ANGELICO")

von dem Kreuze ausgehenden Strahlen bildeten ein Dreieck über dem in seinem Hauptteil roten, in den weniger wichtigen Partien schwarzen Texte. — Der Entwurf »Engel I« hielt sich in Blau und Schwarz auf weißem Grunde (Abb. S. 162, r.). Man sah zwei als weiße Silhouetten gegebene, kniende Engel. Einer hielt eine Maltafel aufrecht, der andere malte auf ihr. Die Schrift war klar und lesbar. — Der Entwurf »Orcus« legte den Hauptwert auf eine einfache, kühle und klare Schrift; den Mittelteil der Fläche nahm das ganz schlicht gezeichnete, durch angesetztes A und Ω erweiterte Monogramm Christi ein. Als Variante diente eine erhobene Hand in Schwurhaltung mit einem Kreuze. — Ein Entwurf von starker Wirkung war der mit dem Kennworte »Saluti populi« (Abb. S. 162, l.). Die Monu-

ANTON FIGEL, MÜNCHEN
(„HEROLD")

OTTO GRASSL, MÜNCHEN
(„XII")

mentalität des Eindruckes beruhte auf der Strenge der Zeichnung und auf der feierlichen Pracht der Farben, von denen vor allem Gold aufs reichlichste benutzt worden war. Innerhalb eines goldenen Kreises hob sich von einem mosaikartig behandelten grünen Grunde die frontale Halbfigur eines stehenden, in goldene Gewänder gehüllten Cherubs ab. Er hielt in den Händen eine goldene Girlande als Schmuck der darunter befindlichen Inschrifttafel, die auf schwarzem Grunde den mit Goldbuchstaben geschriebenen Text aufwies. — Durchaus anderen Charakter, fern von allem typischen Wesen, zeigte der Entwurf »Fra Angelico« (Abb. S. 162, u.). Der Künstler hatte nur das Bild ausgeführt, die Schrift lediglich skizziert und verlor dadurch den Zusammenklang von Bild und Schrift. Das Bild zeigte die Szene, wie der jugendliche, fromm begeisterte Fra Angelico das Bild der hl. Jungfrau malt, während zwei kleine Engel mit drolligem Ernst beschäftigt sind, die Farben für ihn zu reiben. Das Bild hätte in seiner sanften Anmut und ungezwungenen Volkstümlichkeit sicher viel Freude erregt; Plakatwirkung im gewohnten Sinne übte es freilich nur teilweise aus. — Wir wollen diesen Bericht nicht abschließen, ohne wenigstens noch der Kennworte einer Anzahl von verdienstlichen Entwürfen zu gedenken, die nicht preisgekrönt werden konnten. Ich erwähne die Zeichnungen »Wappenträger«, »Religion und Kunst«, »Kreuz und Palme« (mit recht wirkungsvoller weiblicher Halbfigur), »Stern und Dornenkrone« (Abb. S. 160, r.), »Vivos voco I und II« (mit kräftig und einfach, in moderner Auffassung gezeichnetem, herbem Christuskopf), »XII«, (Abb. S. 163, r.), »Ars sacra«, »Erneue-



JOSEPH GUNTERMANN, MÜNCHEN
(„SIGNUM")

FRANZ HOSER, MÜNCHEN
(„ERNEUERUNG")

KARL M. LECHNER, MÜNCHEN
(„I. N. R. I.")

rung« (Abb. S. 164, l.), »I. N. R. I.« (Abb. S. 164. r.,) »Signum« (Abb. S. 163, u.). Doering

Obige Besprechung entstand, während die sämtlichen Plakatentwürfe des Wettbewerbes im Ausstellungsraum der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst der allgemeinen Besichtigung zugänglich waren, also kurz nach der Entscheidung des Preisgerichtes. Damals war über die Ausführung noch keine Bestimmung getroffen. Im Verlaufe der Ausstellung zeigte es sich nun, daß sehr beachtliche Kreise starke Bedenken gegen die Wahl eines Plakates mit einer Christusdarstellung trugen, wie es der mit dem I. Preise ausgezeichnete Entwurf von Otto Hämmerle, jener von Joseph Guntermann und mehrere andere vorsahen. Die Vertreter dieser Bedenken anerkannten gern, daß ein Christuskopf an sich ein sehr passendes Signum für eine christliche Kunstausstellung bilden könnte. Ist doch die Heilandsgestalt im Mittelpunkt aller christlichen Kunstübung und ihre Nachbildung die vornehmste Aufgabe des christlichen Künstlers. Allein man erinnerte daran, wie oft und wie frivol Maueranschläge schon beschädigt und besudelt wurden und wie peinlich es wäre, wenn solches an einem Plakat mit dem Bilde Christi geschähe. Auch wurde darauf hingewiesen, wie wahllos die Plakate aneinandergereiht werden und daß das heilige Antlitz des Erlösers vielleicht mehr als einmal in eine ärgerniserregende Nähe lasziver Darstellungen kommen würde.

Dem Gewichte solcher Erwägungen durften sich jene, welche die Verantwortung für das Plakat tragen müssen, nicht entziehen. Die Absicht, außer dem allgemeinen Plakate noch ein zweites mit dem Antlitz Christi anzuschaffen, das an wenigen vornehmen Stellen zu verwenden wäre, scheiterte an dem Kostenpunkt. Im Preisgericht, in der Ausstellungsjury und in der Vorstandschaft herrschte der gemeinsame Wunsch, das Plakat möchte ein deutliches Zeichen, ein Signum, für die Veranstaltung an sich tragen. Der künstlerisch feine Entwurf von Georg Lang (II. Preis) schien sich nicht in diesem Sinne umarbeiten zu lassen, wohl aber war eine entsprechende Fassung der preisgekrönten Entwürfe von Albert Figel möglich. Dieser Künstler wurde denn auch ersucht, das mit dem IV. Preis bedachte Projekt in der Weise umzugestalten, daß in das von dienenden Engeln getragene Rund das Monogramm Christi anstatt der Schrift eingezeichnet würde. Figel kam dem Wunsche mit feinstem Geschmacke nach, wie die Abb. am Schluß des Beiblattes zeigt.

Noch möchte bemerkt werden, daß die Reihenfolge der Abbildungen nicht etwa ein Werturteil ausdrücken will. Wir bedauern nur, daß der Raummangel eine reichere Auswahl an Reproduktionen nicht zuließ. S. Staudhamer

Frid. Kunz p. 3115 Ges. f. christl. Kunst, München

Nazareth

Exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Luc. 1, 47

KARL JANSSEN (DÜSSELDORF) CHRISTUS HEILT EINEN JÜNGLING

Farbiges Majolikarelief über der Kirchtüre in Bethel bei Bielefeld. — Text S. 169

KARL JANSSEN

(Abb. S. 165—168)

Wer auf Kölns ehrwürdigem Friedhof Melaten in der Nähe der Friedhofkapelle an den mehr oder weniger älteren Grabmalen vorbeischreitet, bleibt in den Reihen von Dutzendware, die sich dort finden, an einer weißen Marmorplastik (Abb. S. 167) überrascht stehen, bei der nicht nur die eigenartige Aufschrift, sondern auch die künstlerische Auffassung und Ausführung ihn in gleicher Weise gefangen nimmt. Die Verse am Sockel

Von einem Tage, den die Menschen leben,
Erblickt' ich nur das Morgenrot;
Vor Stürmen, die des Menschen Brust
durchbeben,
Bewahrte mich ein früher Tod.
Drum, Wandrer, weile nicht, mich zu
beweinen;
Geh' hin und tröste mir die lieben Meinen.

melden von dem tragischen Drama eines jungen Kinderlebens und frühen Kindertodes[1]) und von dem Schmerz der Eltern daheim, und doch — im Bilde ist Tod und Schmerz und Trauer überwunden und besiegt und nur die lichte Seite des Todes des unschuldigen Kindes hat in der Darstellung des christlichen Gedankens vom Engel als Beschützer der Kindheit künstlerischen Ausdruck gefunden.

Eine hehre Engelgestalt, die mit ernstem und doch liebevoll besorgtem Antlitz den kleinen Schützling anschaut und mit mächtigen Flügeln und Flügelfedern ihn einhüllt, bietet sich dem Beschauer dar. Das Kind, in dem man trotz einer leichten Idealisierung die Züge der verstorbenen Kleinen wiederzuerkennen vermeint, im Hauskleidchen sich eng an seinen Beschützer anschmiegend, mit fromm gekreuzten Armen zu ihm aufblickend mit Augen so unschuldig und klar, wie es nur einem Kinde eigen ist, wächst ideell und in der künstlerischen Gestaltung mit der Engelsgestalt zu einer Einheit zusammen: Sorge um den Schützling und Vertrauen zum Schützer; vielleicht ist der Tod selber hier der Schutzengel gewesen:

. . . Vor Stürmen, die des Menschen Brust
durchbeben,
Bewahrte mich ein früher Tod.

[1]) Es handelt sich um die im blühenden Alter an den Folgen einer Blutvergiftung dahingeschiedene einzige Tochter des bekannten Chirurgen Prof. Dreesmann-Köln, bei der alle ärztliche Kunst des Vaters sein Kind nicht vor dem Tode retten konnte.

KARL JANSSEN (DÜSSELDORF) DENKMAL OELBERMANN IN KÖLN-MELATEN

Text S. 168

Ein Kränzlein von Rosen im Haar: ist's: geschmückt zu kindlichem Spiel, oder bedeutet es: bekränzt das Haar zum Todesgang, zum frühen Opfergang, der im blühenden Jugendalter gegangen werden mußte? Jedenfalls birgt die Idee des Kunstwerkes eine Zuversicht, einen Trost, birgt eine Ewigkeitshoffnung, die, christlich orientiert, alle Todesfurcht, aber auch allen Todesgram der Eltern überwunden hat und hinter sich läßt. Wer so in himmlisch sicherer Hut ist, für den hat der Tod keine Schrecken mehr. . . .

Diesen positiven, den Schmerz überwindenden Zug, diese Idee der Auflösung irdischer Disharmonie durch übernatürliche Welt- und Schicksalsauffassung repräsentiert auch die Ausführung. Bewußt hat der Künstler auch in der Form die Grenze der Schönheit nicht überschritten, kompositorisch seinem Werk durch die Lösung der Umfassung mit den Flügeln einen einheitlichen, allseitig geschlossenen Charakter gegeben, im Gesichtsausdruck edle Geistigkeit mit rührender Naivität zusammengestellt, in der Linie lebendige Abwechslung mit großem Schwung vereinigt, und in den Proportionen von den Köpfen über die gekreuzten Hände des Kindes zu den herabhängenden Armen und schließlich zu den gewaltigen Flügellinien des Engels, die zu diesen in der Richtung gegensätzlich laufen, eine harmonische Steigerung erreicht. Starkes, inneres Empfinden, auch wohl Mitempfinden mit den Auftraggebern, sowie die Überzeugung von der ewigen Gewalt und Superiorität des Schönheitsideals haben hier ein Werk geschaffen so licht und leuchtend wie der Laaser Marmor, in den es gehauen wurde.

Der Künstler, Prof. Karl Janßen - Düsseldorf, ist als Plastiker kein Unbekannter; seine »Steinklopferin«[1]) — trotz des brutalen Themas, des starken Realismus der Idee liegt in der Liebe der jungen Mutter etwas Weiches, Ideales, das die harte Wirklichkeit verklärt —, in der Düsseldorfer Kunsthalle in Marmor, in der Berliner Nationalgalerie in Bronze ausgeführt, dürfte weiteren Kreisen bekannt sein, ebenso seine Denkmäler: Ärztedenkmal in Eisenach, Denkmal Wilhelms I. in Düsseldorf, die gleichwie auch die anläßlich der Ausstellung für Kunst und Industrie 1902 ebendort angefertigte Brunnengruppe »Kampf der Kentauren mit Wasserschlangen« sich an die breite Öffentlichkeit wenden, wogegen eine Reihe anderer Kunstwerke, wie die Treppenhausdekorationen im Düsseldorfer Ständehaus weniger bekannt sind oder auch, wie

[1]) Abgebildet im III. Jahrg. (1906/7) dieser Zeitschrift, S. 29 (Text dazu S. 33).

KARL JANSSEN (DÜSSELDORF)
GRABMAL DER TOCHTER DES PROF. DREESMANN
Friedhof Köln-Melaten. — Text S. 165 und 166

KARL JANSSEN (DÜSSELDORF) O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN!

Text S. 169

manche Büsten in Marmor oder Bronze (E. v. Gebhardt, Kultusminister Holle, Fürst Wied, Ehrhardt usw.), ferner Reliefs und Plaketten in Bronze und Silber mehr im Privatbesitz sich befinden.

Eine Linie steigender Entwicklung nach der Seite der Verinnerlichung und Vergeistigung weisen zumal seine Grabdenkmäler, die sich in einer Reihe deutscher Städte, selbst bis nach Amerika hin (Milwaukee, Ver. St.), finden, und auch andere Werke religiösen Charakters auf, deren Erwähnung in dieser Zeitschrift ja vorwiegend interessiert. Wer z. B. die beiden Auferstehungsengel mit der Gerichtstuba an den Denkmälern Oelbermann-Köln (Abb. S. 166) und Hasenclever-Remscheid, bei denen unter großem Flügelschlag und vielem Stoffreichtum sich noch ein gut Stück Konvention vergangener Jahrzehnte befindet, die zum Teil auf Wünsche der Auftraggeber zurückgehen mag, vergleicht etwa mit dem eingangs besprochenen Kölner Grabmal »Maria Dreesmann« oder mit dem Bronzemonument »Glaube« (Brüggemann-Dortmund), wird diese seelische Vertiefung und Vervollkommnung leicht feststellen können. Auch letzteres Werk stellt dar einen Glauben, eine Zuversicht von übernatürlicher Kraft, die die Pforten der Ewigkeit durchstößt und die Schrecken des Todes überwindet: eine Vertiefung des Gedankens, eine Vereinfachung und Reduzierung der Form auf herbe, strenge Linien, eine Steigerung im geistigen Ausdruck.

Das Schutzengelmotiv der Kölner Darstellung ist wieder aufgenommen in einer für den »Verein für christliche Kunst« angefertigten Plastik, wo das vor dem Blick und Biß der Schlange flüchtende Kind in den Falten des Mantels des Engels Schutz sucht. Daß Karl Janßen sich auch mit Glück biblischen Stoffen genähert hat, zeigen die ergreifende Darstellung des Mannes der Schmerzen in dem von der Düsseldorfer Ausstellung

1902 her bekannten Werke »O Haupt voll Blut und Wunden« (Abb. S. 168), sowie das noch persönlichere und reifere Künstlerschaft verratende farbige Majolikarelief über der Kirchentüre in Bethel bei Bielefeld »Christus heilt einen epileptischen Jüngling«, das den flachen Bogen über dem Eingange in idealer Weise ausfüllt und die religiöse Idee des bekannten Lebenswerkes des evangelischen Pastors von Bodelschwingh in meisterhafter Weise wiedergibt (Abb. S. 165).

So steht eine vornehme Künstlerpersönlichkeit vor uns, in deren reichem und vielseitigem Schaffen die religiösen Werke einen bedeutsamen, wachsende Vervollkommnung aufweisenden Bestandteil bilden. Wenn ihre Lebensdaten und Umstände vielleicht nicht so bekannt sind, wie manche ihrer Schöpfungen, so dürfte das einer Bescheidenheit und edlen Zurückhaltung zuzurechnen sein, die, abhold jeder Reklame, die eigene Persönlichkeit nicht auf den Markt tragen und ihre Werke nicht aufdrängen mag. Karl Janßen, Sohn des Malers und Kupferstechers T. W. Th. Janßen, Neffe des Malers J. P. Hasenclever, ist geboren am 29. Mai 1855 in Düsseldorf. Einer Künstlerfamilie entsprossen, fühlt auch er Künstlerblut in seinen Adern und beginnt nach anfänglichen Gymnasialstudien zeichnen zu lernen im Atelier seines Bruders, des späteren Direktors der Kunstakademie, Peter Janßen. 1873 tritt er in die Bildhauerklasse der Akademie als Schüler von Professor A. Wittig ein, worin er durch eine Frieszeichnung »Barbarossas Kreuzzug« den ersten Preis des Wetterschen Stipendiums erringt, wodurch ihm von 1880 bis 1884 ein Aufenthalt in Rom ermöglicht wurde. Nach seiner Rückkehr entstanden zum Teil in Verbindung mit Professor A. Schill und seinem Freunde, dem Bildhauer Jos. Tüshaus, eine Reihe von zum Teil schon oben angeführten Werken. In den neunziger Jahren erhielt er an Stelle seines inzwischen verstorbenen Lehrers Wittig das Lehramt für Bildhauerei an der Akademie seiner Vaterstadt. Allmählich, namentlich nach den für die Öffentlichkeit gelieferten Kunstwerken und seinem Erscheinen auf mehreren Ausstellungen häuften sich die Aufträge für den Künstler, der auch heute noch in gleich geistiger und körperlicher Rüstigkeit und Frische seines Künstlerberufes waltet. Möge er auch weiterhin in einer Zeit, die die Ideale verachtet und die Form zertrümmert einer hehren Kunst dienen, die, von der Schönheit begeistert, an der Form sich zu dem hohen Berufe erzieht, die Menschen zu den Idealen und darunter zu den religiösen als den höchsten emporzuführen.

Josef Herions

KARL RIXKENS

(Abb. S. 169—172 und Beibl. S. 77)

In keinem Zweige der Malkunst stoßen die Ansichten so aufeinander als in der Bildnismalerei. Die größte Rolle spielt in der Regel die Frage, ob das Bild des Dargestellten auch wirklich ähnlich sei. Und über diesem Hin und Her verstrickt man sich dermaßen in reine Äußerlichkeiten, daß man darüber die Kernfrage aller Bildniskunst, die Frage nach der Wiedergabe des Seelischen, also des Zeitüberdauernden, ganz vergißt. So ergeht es heute noch vielen Auftraggebern von Bildnissen. Sie wollen durchaus so gemalt sein, wie sie rein äußerlich aussehen, kurz, photographisch ähnlich. Sie bedenken nicht, daß die Nachwelt mit vollem Recht aus einem kunstvollen Bildnis vor allem auch den Charakter des Dargestellten herauslesen möchte.

Es ist nicht selten vorgekommen, daß Verwandte und Bekannte eines Gemalten dessen Bildnis als sehr gut und ähnlich bezeichneten, während Angehörige die Ähnlichkeit durchaus verneinten. Ein Kind z. B. kennt seinen Vater oder seine Mutter aus jeder Seelenstimmung, sowohl in der Ruhe, als im Affekt. Es zieht gleichsam aus den verschiedensten Ausdrücken das Fazit eines Gesamt-

KARL RIXKENS BILDNIS M. DE L.

KARL RIXKENS RECHTSANWALT K.

ausdrucks, das ihm als Fixum bleibt. Der Außenstehende, also auch der Künstler, lernt den Menschen in der Regel nur aus vorübergehenden Begegnungen kennen. So schwierig nun die Lösung dieser Aufgabe auch sein mag: derjenige Bildnismaler, der es ernst mit seiner Kunst nimmt, betrachtet es immer als seine vornehmste Pflicht, das Geistes- und Seelenleben des Menschen restlos und wahr im Bilde festzuhalten. Alles andere, z. B. die Kleidung und Umgebung, ist ihm Nebensache; ebenso wird er unter diesen Voraussetzungen keine photographische Ähnlichkeit ängstlich anstreben, weil ihm die Hauptsache bleibt, den Geist, das Seelische überzeugend im Bildnis wiederzugeben. Ingres hat das erkannt, indem er von einem guten Bildnis verlangte, daß es auch etwas von einer Karikatur haben müsse, wobei das Wort Karikatur natürlich nicht unter den Begriff des Komischen fallen darf. Sehr wahr bleibt immer noch das Wort Zolas: »Jedes Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament«, also gesehen und verwirklicht durch das Temperament und Können des schaffenden Künstlers.

Im Grunde genommen müßte jeder, der gemalt sein will, wissen, daß er von Leo Samberger weder photographische Ähnlichkeit, noch auch die Malweise eines Leibl oder Knaus verlangen kann. Auch Karl Rixkens, von dem hier kurz die Rede sein soll, gehört weder zu den dramatisch bewegten Naturen eines Samberger oder Zuloaga, noch auch rechnet er zu denjenigen Künstlern, die um jeden Preis liebenswürdig sein wollen und die man sehr richtig mit dem Namen Salon- oder Hofmaler bezeichnet hat. Als kerniger Niederdeutscher eng mit der heimatlichen Scholle verwachsen, fehlt ihm der Sinn für die italienische Weichheit. Seine Kunst bewegt sich auf der Mittellinie zwischen Franz Hals und Wilhelm Leibl. Er stilisiert seine Personen nicht in auffälliger Weise. Ihm bleibt immer die Hauptsache, im Gesichtsausdruck die Summe der Mimik des Dargestellten festzuhalten. Dieses Ausdrucksproblem löst er manchmal sogar auf Kosten der Farbe.

Rixkens ist ein geborener Bildnismaler. Schon als kleiner Knabe zeichnete er mit roher Kreide Menschen aus seiner Umgebung deutlich erkennbar an die Wand. Immer ist er von der Zeichnung ausgegangen. Aus der Zeichnung entwickelt er in solider traditioneller Weise das Konstruktive von innen nach außen. Darum schätzt er auch heute noch seinen bedeutendsten Lehrmeister Eduard von Gebhardt sehr hoch, obschon man ihm den Gebhardtschüler nicht anmerkt und er sich auch sonst von weniger erfreulichen Begleiterscheinungen der Düsseldorfer Schule gänzlich freigemacht hat. Als

KAKL RIXKENS CARLO CERETTI, DOMODOSSOLA

KARL RIXKENS DAS TISCHGEBET

Angekauft vom Kunstverein Hannover

echter Bildnismaler betrachtet er es als seine künstlerische Pflicht, das Bildnis auch zu einem Fest für die Augen werden zu lassen. Vor seinen Bildnissen fühlt man, daß sie keine bloßen Abschriften der Natur, sondern »ein Stück Natur« selber sind.

Karl Rixkens hat sich wiederholt, auch jüngst noch, in kleineren Bildniskompositionen versucht, wie er auch sonst eine ganze Reihe prächtiger Studienköpfe und Skizzen nach der Natur geschaffen hat, die in ihrer Naturwahrheit und Lebensfrische überzeugend wirken. So kommt es, daß ihm auch jedes Bildnis zur bildmäßigen Komposition wird, und das wiederum unterscheidet ihn von den Durchschnittsbildnismalern unserer Zeit.

Ein Mensch, der so ehrlich wie Karl Rixkens von der großen Aufgabe der deutschen Kunst denkt, konnte sich niemals zu außerkünstlerischen Konzessionen verleiten lassen. Auch der Umstand, daß er zahlreiche Personen der hohen Aristokratie gemalt hat, ist ihm nicht zum Verhängnis geworden. Immer hat er danach gestrebt, sein Können zu schulen und zu erweitern. Wie alle großen Meister, so hat auch er die vorbildlichen Künstler sowohl in den deutschen Galerien, als in denjenigen Belgiens, Englands, der Schweiz, Italiens und besonders auch der Niederlande aufgesucht und studiert. Letzten Endes geht auch sein Schaffen auf die alten Niederländer zurück.

Karl Rixkens steht im besten Mannesalter. Seine Kunst bewegt sich in aufsteigender Linie. Zwar hat auch ihm der Krieg, wie so manchem Künstler, hier und dort ein Hindernis in den Weg gelegt. Aber, wer vorurteilslos an seine neueren Werke herantritt, der wird bald herausfühlen, daß diese Zeit keine Schatten in seiner Entwicklung zurückgelassen hat und daß er auf seinem Kunstwege rüstig vorwärts schreitet.

Nicht unerwähnt soll auch bleiben der echt niederdeutsche Charakter seiner Kunst, der jüngst selbst im Auslande von ehrlichdenkenden Kunstkritikern anerkannt wurde. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kunst Karl Rixkens berufen ist, dem deutschen Namen Ehre zu machen.

A. Gotzes-Neuß a. Rhein

DIE GEFAHR DES MISSBRAUCHES DER KIRCHLICHEN DRUCKERLAUBNIS UND PERSÖNLICHER EMPFEHLUNGEN

Gemäß Kanon 1385 des kirchlichen Gesetzbuches dürfen Bilder mit Darstellungen religiösen Inhalts ohne vorherige Prüfung durch die kirchliche Stelle nicht herausgegeben werden. Die Erlaubnis zur Herausgabe solcher Bilder kann entweder der Bischof des Verbreitungsortes oder jener des Druckortes erteilen. Im Kanon 1399 sind ohne weiteres verboten Bilder Christi, Mariens, der Engel

KARL RIXKENS ABT ILDEFONS HERWEGEN (MARIA LAACH) — *Zeichnung*

und Heiligen oder anderer Diener Gottes, die dem Sinne und den Erlassen der Kirche fremd sind[1]).

Für sich allein besehen, erscheint der Wortlaut dieser Vorschrift allerdings sehr dehnbar, aber man muß ihn im Geiste der Gesamtheit jener Bestimmungen des Codex juris canonici auffassen, welche das Gebiet der bildenden Kunst berühren. Letztere bewegen sich im Rahmen der Pflege der kirchlichen und gottesdienstlichen Dinge und verlangen an den wenigen Stellen, wo sie in das Gebiet der Kunst hinüberreichen, die Beiziehung erfahrener Fachmänner.

Die Forderung, daß für Herausgabe von Bildwerken mit religiösem Gedankeninhalt die oberhirtliche Approbation eingeholt werde, hat den Zweck, der Verbreitung von Darstellungen einen Damm zu setzen, welche gegen das Dogma und die christliche Moral oder auch gegen das berechtigte, gesunde religiöse Empfinden der Allgemeinheit verstoßen. Somit bedeutet die kirchliche Druckerlaubnis bei Bildern — ähnlich wie bei Gebetbüchern u. dgl. — ein Zeugnis, daß sie nach den drei genannten Richtungen nicht zu beanstanden sind. Die kirchliche Behörde will und wird über diese Grenzen nicht hinausgehen, sie gibt nicht einmal ein Urteil über den positiven Gehaltswert des religiösen Inhaltes, geschweige denn eine Empfehlung oder Anpreisung zum Kaufe, am wenigsten aber will die Approbation in ihrer gewöhnlichen Form als ein Urteil über den künstlerischen bzw. literarischen Wert einer Publikation aufgefaßt werden. Deshalb können auch Publikationen die Druckgenehmigung erhalten, die künstlerisch oder literarisch wertlos sind. Letzteren Umstand können gewissenlose oder ungebildete Geschäftemacher mißbrauchen, indem sie die nüchterne Druckerlaubnis als kirchliche Empfehlung hinstellen und in Klöstern, Seminarien, Pfarrhöfen und frommen Familien arglose und eines persönlichen Urteils nicht fähige Menschen zum Kaufe von Erzeugnissen verlocken, die der Würde der katholischen Religion abträglich sind.

Unter dem Schutze verbreiteter Ablaßgebete, unter dem Deckmantel der Herz-Jesu-Andacht, der Verehrung der hl. Familie und anderer kirchlicherseits geförderter Andachten oder Vereine werden höchst armselige, von künstlerisch kultivierten Gläubigen abzulehnende Bilder in Massen verbreitet und von denselben Elementen werden bombastische Prospekte versendet, die unter dem Schutzmantel von Gebeten, religiösen Gedichten und einfältigen Erklärungen der für teures Geld angebotenen Bildwerke die Reklame fürs Geschäft besorgen.

Es empfiehlt sich, daß die geistlichen Kreise überall da, wo ein derartiges bedenkliches Geschäftsgebaren auftritt, unverzüglich eingreifen, damit der gerechte Unwille der Gebildeten nicht auch sie treffe.

Ist es schon ein Unrecht an Kirche und Volk, wenn man den Mißbrauch der Frömmigkeit des Volkes beim Verschleiß unzulänglicher Bildwerke nicht offen zurückweist, so wäre es noch ungleich bedauerlicher, wenn Geistliche oder andere Personen, deren Namen »ziehen«, aus übelangebrachter Gutmütigkeit auch noch ihre Unterschrift, ihre Visitkarte u. dgl. zu einer direkten oder indirekten Empfehlung mißbrauchen ließen. Darum Vorsicht im Lobe und Verweigerung von schriftlich niedergelegten Höflichkeiten, die von Unternehmern als Empfehlung ausgebeutet werden könnten!

S. Staudhamer

[1]) Vgl. XVI. Jg., S. 220ff.

M. SIMON UND A. WELZENBACHER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU
IV. Preis. — Südansicht. — *Text unten*

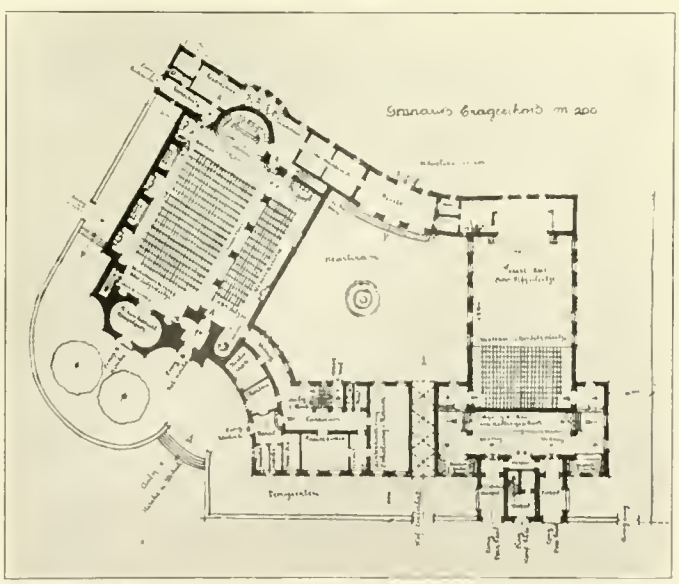
WETTBEWERB FÜR EIN JESUITEN-KOLLEG IN FRANKFURT a. M.

Abb. S. 173—180

Zur Erlangung von Entwürfen für eine neue Jesuitenkirche nebst Wohnhaus und Saalbau in Frankfurt a. M. schrieb die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im August 1921 einen Wettbewerb aus, an dem die Beteiligung allen dieser Gesellschaft angehörigen Architekten freistand[1]). Das Baugelände stößt südlich an die »Östliche Fürstenbergerstraße«. Dort unmittelbar benachbart der bewegten Baugruppe des Lessing-gymnasiums mit seiner Turnhalle, westlich und nordwestlich an eine andere, noch im Entstehen begriffene Straße, die spitzwinklig in die zuerst genannte mündet. Der Bauplatz hat also eine Gestalt, die auch Entwürfe von freier malerischer Gruppierung ermöglicht. Kirche und Saalbau sollten getrennt bleiben, das Wohnhaus die Verbindung zwischen beiden bilden. Die Kirche sollte aus einem Haupt- und einem Nebenraume bestehen, die an Sonn- und Festtagen vereinigt, an Werktagen getrennt benützt werden können. Die Hauptkirche sollte 450—500 qm mit 350 Sitzplätzen, die Werktagskirche etwa 200 qm mit 130 Sitzplätzen enthalten. Über die Anlage der Nebenräume, Beleuchtung, Beheizung u. s. w waren Vorschriften im einzelnen gemacht. Saalbau und Wohnhaus sollten über einem Erdgeschosse zwei Stockwerke nebst einer ausgebauten Mansarde bekommen. Der Saal war im Erdgeschoß anzubringen, über ihm Konferenzsäle, Vereinszimmer u. s. f. Der Saal sollte mit seinen Galerien etwa 800 Sitzplätze haben. Genaue Bestimmungen galten schließlich den Räumlichkeiten des Wohnhauses, das unter Klausur bleibt. Das Ganze war als Backsteinputzbau mit mäßiger Verwendung von Haustein gedacht. Die Einlieferungszeit lief am 1. Dezember 1921 ab, die Prüfung und Verbescheidung der eingelieferten Entwürfe — ihrer waren im ganzen 21 — erfolgte durch das Preisgericht am 12. Dezember, worauf die Entwürfe eine Woche in der Aula der Kunstakademie zu München ausgestellt blieben.

Den ersten Preis erhielt Dipl.-Ing. Hans Atzenbeck-München für sein Projekt »I. H. S.« 1. — den zweiten die Architekten Michael Simon-München und Alois Welzenbacher-Innsbruck für ihren gemeinsamen Entwurf »Loyola« — den 3. Architekt H. Leitenstorfer-München für Entwurf »B« (mit Variante »A«) — den 4. die Architekten Dominikus Böhm in Offenbach und Martin Weber in Frankfurt a. M. für gemeinsame Arbeit »Jesuitenkirche« — einen weiteren 4. die schon erwähnten Simon und Welzenbacher für ihren gemeinsamen Entwurf »Rhythmus«.

Dem zuletzt genannten Projekte (Abbildungen S. 173) ist nachzurühmen, daß es zu den wenigen gehörte, die sich organisch in die Gestalt der Baustelle einfügten. Rechtwinkligkeit der Anlage war also vermieden, Kirche und Saalbau standen sich in schiefem Winkel gegenüber, der Wohnhausbau lehnte sich mit seinem größeren



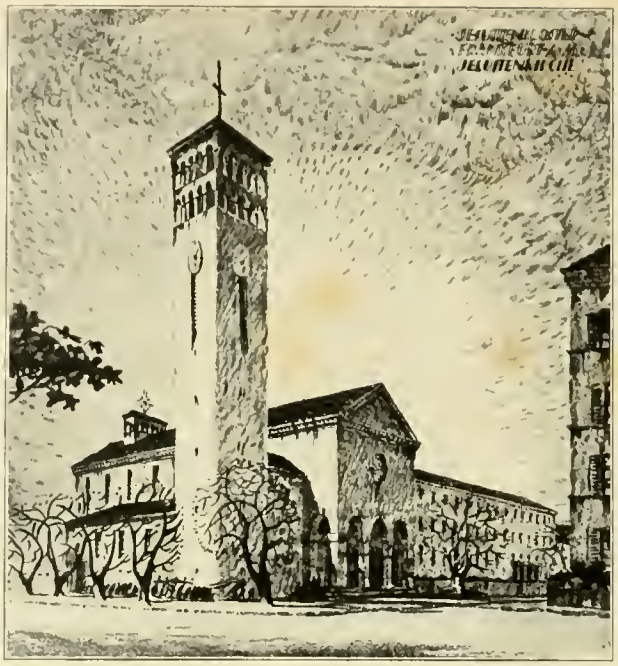
M. SIMON UND A. WELZENBACHER, PROJEKT wie oben
IV. Preis. — Grundriß

[1]) Der Wortlaut des Ausschreibens ist auf Seite 1 des Beiblattes im laufenden Jahrgang abgedruckt. — Die Red.

Teile an den letzteren, um dann, einen Knick machend, mit seinem kleineren Teile den Anschluß an die Kirche zu suchen. Dieser kürzere Teil seiner Front, samt der Eingangsfront der Kirche, waren in konvexer Linie gezeichnet, die von der Senkrechten des ganz schlichten Turmes mit seiner bescheidenen Pyramide überragt und betont wurde. Die Gruppierung der Gebäude verhalf dem Hofe zu einer fünfeckigen Form. Die Kirche mit ihrer paradiesartigen Vorhalle besaß rechteckigen Grundriß, die kleine Apsis war kreisrund. Das Ganze trug den Charakter strenger klösterlicher Einfachheit, ging darin aber so weit, daß die an sich äußerst malerische, reizvolle Gruppe nicht zu dem Charakter des bereits vorhandenen Straßen- und Architekturbildes gepaßt hätte, das bei neuen Baugebilden weder zu große Schlichtheit und Altertümlichkeit, noch andrerseits allzu auffallende Pracht verträgt. Erfreulich wirkte »Rhythmus« als Werk warm empfundener Heimatskunst.

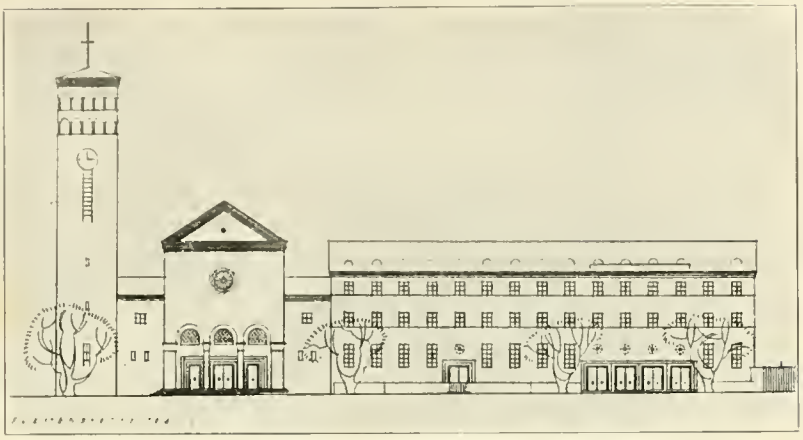
Letzteres Moment fehlte dem Böhm-Weberschen Entwurf »Jesuitenkirche« (Abb. S. 174 und 175). Wohl strebte auch er mit Erfolg nach großer Ruhe und Einfachheit, die durch den Gegensatz gegen die Unruhe der Baugruppe des benachbarten Gymnasiums noch zu besonderer Wirkung gelangte, bediente sich aber dabei der Ausdrucksmittel des frühen italienischen Mittelalters. Neben einer schlichten Pfeilerbasilika mit Giebelfront und Pfeilervorhalle erhob sich an ihrer linken Ecke der viereckige Kampanile mit oberer doppelter Galerie. Der Saalbau stand parallel zur Kirche. In der letzteren herrschte die Anordnung, daß die Nebenkirche vor die Hauptkirche gelegt war, nicht wie sonst fast durchweg, neben sie. Breite, niedere Türen, zwischen ihnen ein hoher vergitterter Halbkreisbogen trennten beides voneinander, gewährten aber auch die Möglichkeit, beide Räume zugleich zu übersehen, ihre Zusammengehörigkeit bewußt zu erhalten, und gaben der Gesamtheit des Innenbildes damit etwas Monumentales. Dieser Eindruck wurde gesteigert durch die Herbigkeit der Linien, bei denen jede Kurve ausgeschlossen blieb, und nur der rechte Winkel, auch beim Chorschlusse, die Herrschaft führte. Dementsprechend war auch die Decke flach.

Projekte von großer Wucht und so außerordentlichem, fast düsterem Ernst zeigte H. Leitenstorfer in seinen Entwürfen (Abb. S. 176). Das Projekt A schuf aus den drei Gebäuden einen einzigen rechten Winkel, indem es Wohnhaus und Saalbau in einer Flucht verlaufen ließ. Die Variante B stellte den Saalbau parallel zur Kirche, gab damit der Gruppe bessere Geschlossenheit und vermittelte namentlich auch einen schöneren Hof. Die lange Front bei A zeigte keinerlei Belebung ihrer Dach- und Hauptgesimslinie, nur die Mitte der Wandfläche war durch einige Pilaster leicht betont. Links schloß sich an dieses lange Gebäude, halbrund kraftvoll hervortretend, von zwei Reihen weitläufig verteilter, in Blenden untergebrachter kleiner Fenster unterbrochen, die Orgelseite der Kirche, die also an ihren breiten Enden in Halbkreisbögen geschlossen war und somit etwas an die Gestaltung zweichöriger Kirchen des Mittelalters erinnerte. Die Folge dieser Anlage war zwar eine malerische Wirkung, die gegenüber der großen Ruhe der übrigen Bauteile notwendig war, andrerseits eine nicht ganz zweckentsprechende Anordnung der Eingänge. Die Variante B milderte bei der Kirche mit Hilfe zweier kleiner spitzer Türmchen und anderer Dinge den großen Ernst. Da die Nebenkirche in die Verlängerung der Hauptkirche gelegt ist und der Altar der ersteren an das südliche Ende des von Nord nach Süd gehenden Raumes, so wenden die Leute bei alleiniger Verwendung der Nebenkirche dem Hauptaltare die Seite zu. Damit aber das Gestühl bei gleichzeitiger Benützung beider Räume auch für die Hauptkirche dienen kann, wird es auf einer Drehscheibe festgemacht und bei Bedarf gedreht.



DOMINIKUS BÖHM UND MARTIN WEBER, PROJEKT
IV. Preis. — *Text nebenan*

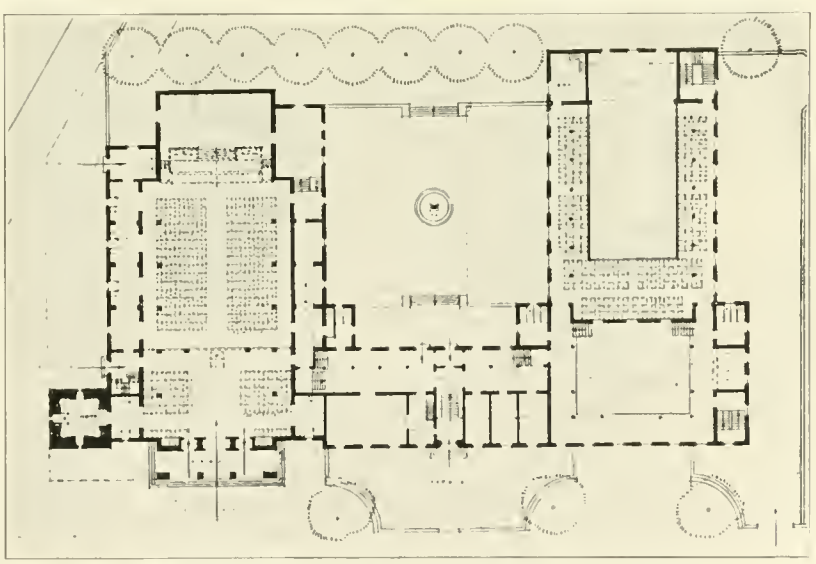
Der Entwurf »Loyola« der Architekten Simon und Welzenbacher ließ bei der Hauptfront an der Fürstenbergerstraße die drei Bauten recht klar sich voneinander abheben in der Weise, daß die Front des mittleren Teiles (des Wohnhauses) kräftig hinter der der beiden andern zurücktrat (S. 177 und 178). Der recht malerische Entwurf übte eine schöne Wirkung. Die etwas kurz geratene Kirche hatte eine niedrige, breite Front mit einer durch die Eingänge charakterisierten Dreiteilung, ihre Mitte bekrönt mit einem flachen Giebel, die Ecken stark hervorgehoben durch zwei achteckige Barocktürme, zwischen denen das Dach mit einer Balustrade geschmückt war. Die Nebenkirche war rechts neben die Hauptkirche gelegt, durch Klapp- oder Versenktüren von ihr getrennt. Der etwas gedrückten Form der Kirchenfront entsprach auch der Charakter des Innenraumes mit seiner abgestuften Kassettendecke. Der Chor der Kirche war allzu stark eingezogen und klein, im Halbrund geschlossen. Von den Gebäuden auf drei Seiten begrenzt zeigte sich der Hof. Er war durch Kreuzgänge besonders malerisch gestaltet, die ihn an den Längswänden der Kirche und des Saalbaus, sowie an seiner vierten, dem Wohnhause gegenüberliegenden Seite einfaßten.



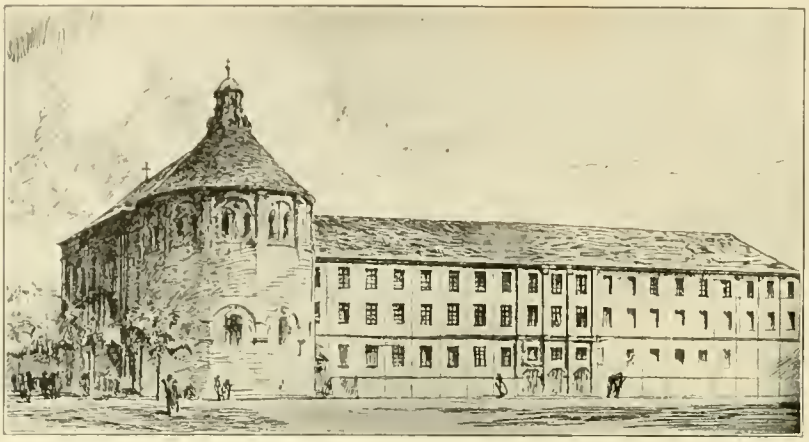
DOMINIKUS BÖHM UND MARTIN WEBER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU. IV. Preis. — Südansicht

Der mit dem 1. Preise ausgezeichnete Entwurf H. Atzenbecks »I. H. S.« (S. 178 bis 180) zeigte in der Gesamtanlage Ähnlichkeit mit dem soeben zuletzt beschriebenen. Als äußeren Vorzug darf man anerkennen, daß er geeignet ist, sich dem Stadtbilde weder als drückendes Prunkstück, noch gleich einem Reste der Vergangenheit, sondern recht natürlich einzufügen, die dort schlummernden Keime und Kräfte zu entfalten und in monumentaler Gehobenheit zum Ausdruck zu bringen. Die Gestaltungsformen im Sinne historischer Überlieferung machten sich auch hier geltend. Das Barock erscheint für dergleichen Aufgaben noch immer als der einzig sinngemäße Stil — womit nicht gesagt sein soll, daß Lösungen gleich den beiden »Rhythmus« oder »Loyola« nicht unter anderen äußeren Bedingungen städtebaulich den Vorzug verdienen können. Allermodernste Auffassungen, wie sie ebenfalls vereinzelt bei diesem Wettbewerbe auftraten, vermögen den Charakter einer, wenn auch unbewußten, Religionsfremdheit nicht zu verleugnen. Das widerstrebende Gefühl, mit dem derlei Gebilde den christlichen Beschauer zu erfüllen pflegen, hat seinen Grund keineswegs in alt eingewurzelten Rückständigkeiten ästhetischer Anschauungsweise. — Zu dem Atzenbeckschen Entwurfe zurückkehrend, gedenken wir der klaren Eleganz seiner Formen, seiner einfachen, dabei doch als vornehme Zier wirkenden Monumentalgestalt. An eine lange, schlichte Gebäudelinie schloß sich die Front der Kirche, ihre Fläche sanft konvex hervortretend, die Ecken mit niedrigen viereckigen Türmen besetzt. Das Innere der Kirche war dreischiffig, ihr Chor über Halbrund, von einer Kuppel überwölbt, das Schiff reich ausgestaltet, die flache Decke getragen von einer sie rings umspannenden Wölbung mit Stichkappen über den Fenstern. Die Werktagskirche bildete an der Feiertagskirche einen Nebenraum, gleichsam ihr rechtes Seitenschiff. Der Chor der kleineren Kirche war eine halbrunde Apsis. Malerisch gestaltet war auch der äußere Zugang zu dem Saalbau mit Hilfe einer doppelläufigen Freitreppe. Der Kostenanschlag schloß mit rund 528000 M. ab.

Auch unter den Entwürfen, die keine Preise erhalten konnten, befanden sich mehrere von sehr beachtenswerten Eigenschaften, wie denn überhaupt das Ergebnis des Wettbewerbes als entschieden günstig bezeichnet werden darf. Von den nicht prämiierten tüchtigsten Arbeiten dürfen wenigstens drei hier noch kurz beschrieben und gewürdigt werden. — Einer von diesen (mit dem Kennworte »Platzform«) zeigte schlicht monumentale Gestalt. Die zweitürmige Kirche mit der daranstoßenden Nebenkirche erhob sich hinter dem langen Klostergebäude, eine Anlage, die nicht als günstig zu bezeichnen war. Die Kosten waren auf 785000 Mark berechnet. — Große Rokokopracht entfaltete der Entwurf »Weihnachten 1921«. Die Gebäude erinnerten an Schloßbauten des 18. Jahrhunderts. Ein Turm mit prächtiger Haube überragte die Kirche, deren Achse mit Rücksicht auf die Zeichnung der Baustelle spitzwinklig gegen die der andern Gebäude verlief. Das schmuckreiche Innere zeigte Wölbung mit Stichkappen. Die Werktagskirche bildete den typischen Nebenraum. Die Gesamtkomposition, der Vorzüge nicht abzustreiten waren, entbehrte doch der rechten inneren Festigkeit und jener Abgeklärtheit, die dem klösterlichen



DOMINIKUS BÖHM UND MARTIN WEBER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU. IV. Preis. Grundriß



H. LEITENSTORFER, PROJEKT A FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU
III. Preis. — Perspektive Ansicht. — *Text S. 174*

Zwecke der Anlage angemessen gewesen wäre. Gerade das Vorbild echter alter Rokokobauten hätte in dieser Beziehung wegweisend dienen können. Trotz des Aufwandes sollten die Baukosten 645000 M. nicht übersteigen. — Endlich sei noch des im Barockstil gehaltenen Entwurfes »Dante« gedacht. Große, ruhige Monumentalität war ihm eigen. Der Zweck sprach sich in dem Ernste der Anlage wie des Gesamtcharakters der Formen klar aus. Die Kirche zeigte Bekrönung mit einem kleinen Dachreiter; zwei Türme flankierten den Eingang, das Innere zeigte Tonnengewölbe mit Stichkappen und flachbogigen Chorschluß. Die Werktagskirche stand an Größe der Hauptkirche zu sehr nach. Der Saalbau war nicht unerheblich länger als die Kirche, wodurch sich das Ganze der Baustelle leidlich anpaßte.

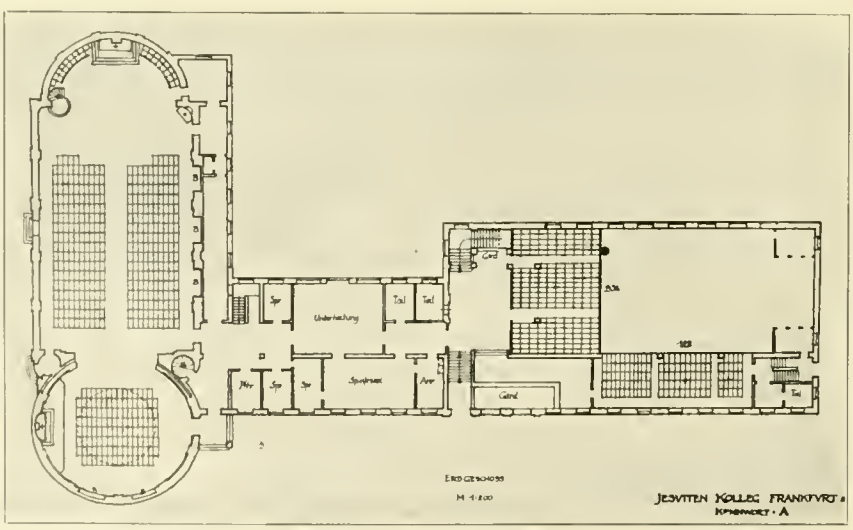
Wir dürfen annehmen, daß nicht nur die Architekten, sondern auch die Kunstfreunde ohne Unterschied das Ergebnis des vorstehend besprochenen Wettbewerbes mit Spannung studieren. Es ist geeignet, die Wertschätzung der Architektur als einer schwierigen und hohen Kunst zu steigern. Doering

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

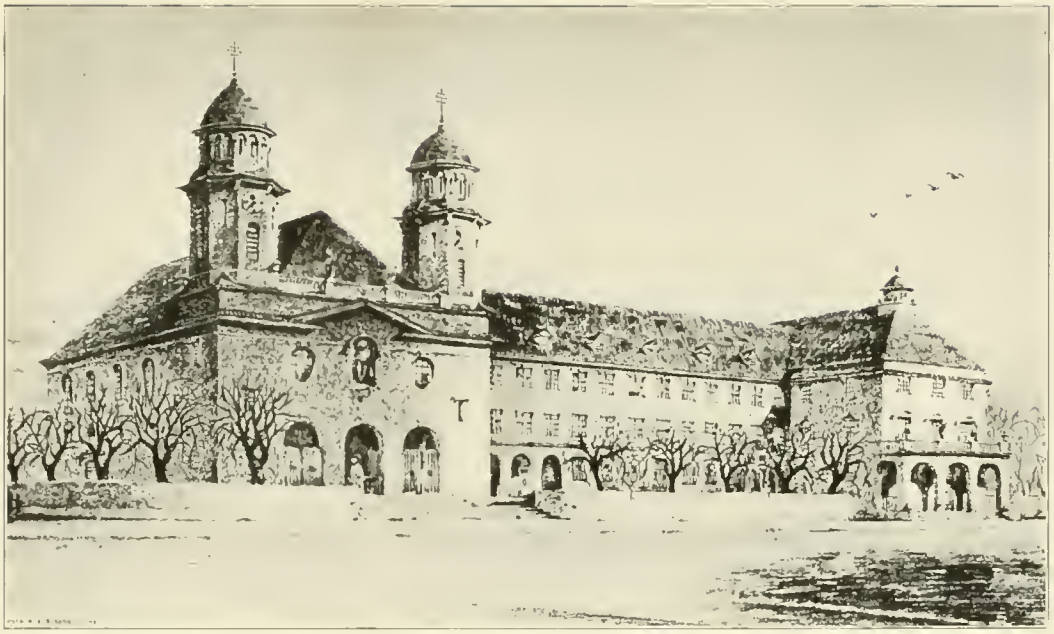
Unter dem Protektorate Sr. Eminenz des Kardinals Dr. Michael von Faulhaber

In der Residenz zu München, Eingang Max-Joseph-Platz. Täglich bis Ende September von 9—6 Uhr.

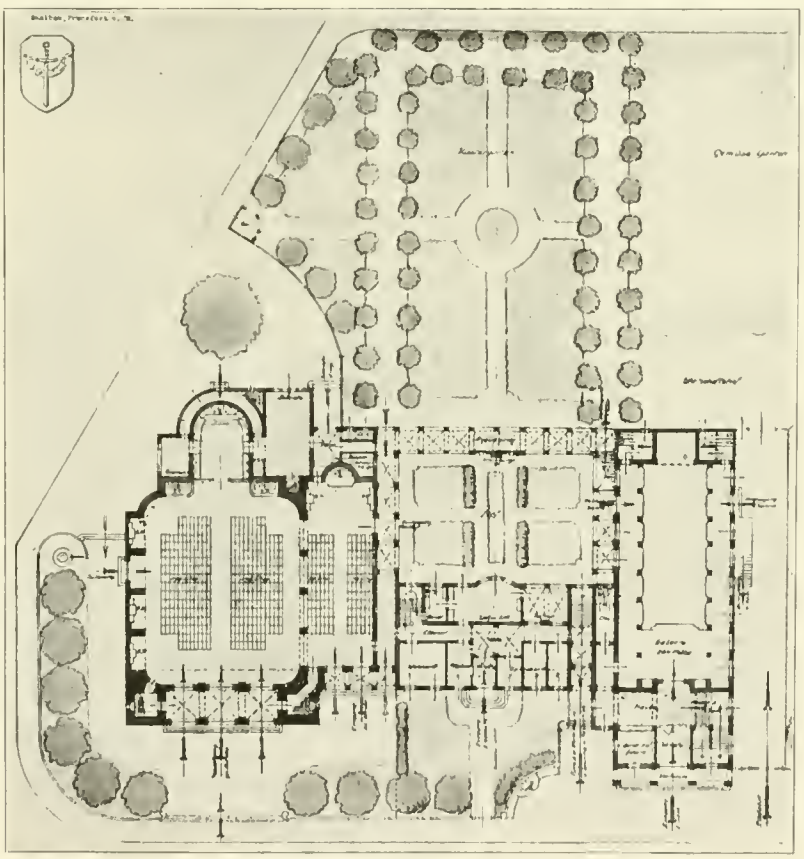
In der Ausstellung sind 139 Künstler mit 524 Arbeiten aus allen Gebieten der christlichen Kunst vertreten. Der Katalog enthält 32 sehr schön ausgeführte Abbildungen. Dadurch bleibt er den Besuchern eine dauernde liebe Erinnerung an den Genuß, den ihnen die Originale bereiteten. An Hand dieser schmucken Gabe können die Förderer der Sache der christlichen Kunst dem Ausstellungsunternehmen und der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst neue Freunde zuführen. Die Auswahl der Werke erfolgte durch Männer von unantastbarem künstlerischem Ansehen und abgeklärten künstlerischen Grundsätzen.



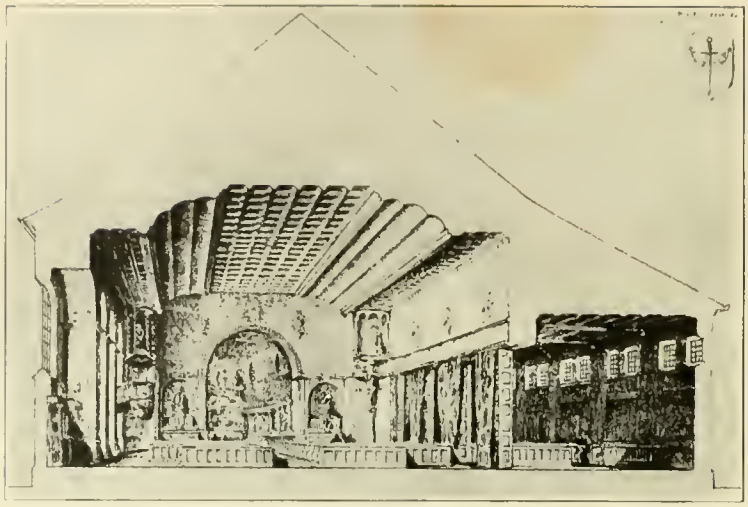
H. LEITENSTORFER, PROJEKT A FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU
III. Preis. — Grundriß



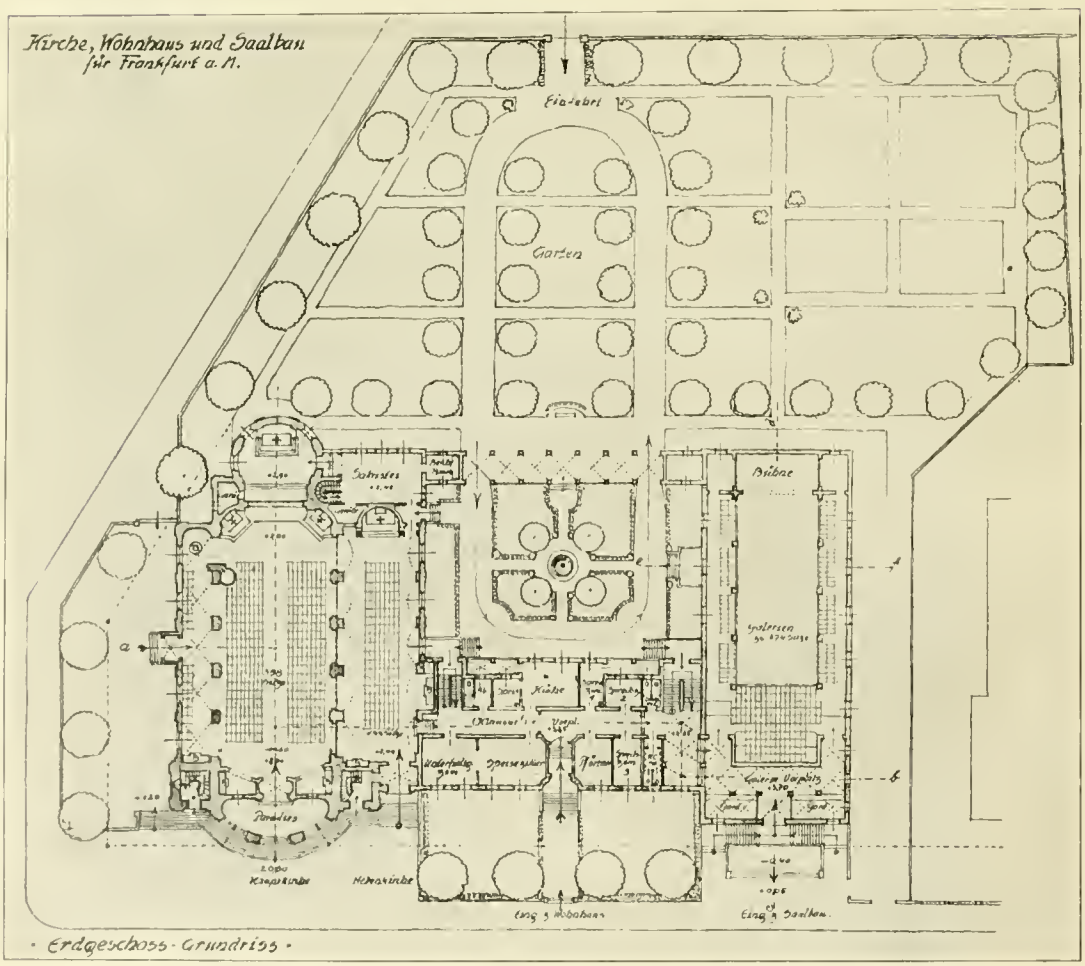
MICHAEL SIMON UND ALOIS WELZENBACHER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU
II. Preis. — Ansicht auf der Südseite. — *Text S. 174*



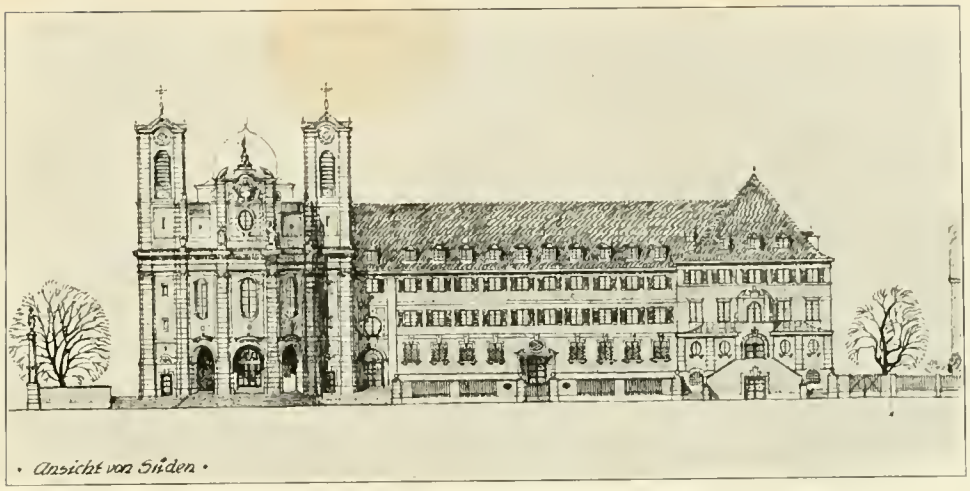
M. SIMON UND ALOIS WELZENBACHER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU. II. Preis. — Grundriß



M. SIMON UND A. WELZENBACHER. — PROJEKT wie S. 177
II. Preis. — Innenansicht der Kirche. — *Text S. 174*



HANS ATZENBECK, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU IN FRANKFURT
I. Preis. — Grundriß. *Text S. 175*



HANS ATZENBECK, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU IN FRANKFURT
I. Preis. — Südseite. *Text S. 175*

ZUM BEGINNE DES XIX. JAHRGANGES

Am Schluß des laufenden Jahrganges schauen wir mit Dank zurück auf den schweren Anfang und die ihm gefolgte verheißungsvolle Entwicklung, welche »Die christliche Kunst« bald nahm, auch auf die harten Prüfungen der Kriegsjahre, über die uns die Treue der Abnehmer zum Segen der christlichen Kunst und ihrer Vertreter hinweghalf. In der jüngsten Zeit aber türmt sich die Sorgenlast angesichts bedauerlicher Beobachtungen. Wir können nicht annehmen, daß der Idealismus auch im Kreise der christlichen Kunstfreunde zurückgeht; das darf nicht eintreten. Nur zu gut kennen wir aus eigenster Erfahrung die Bedrängnis, welche das Elend der Zeit gerade über so viele edelgesinnte Kreise gebracht hat. Aber sollten für die bitter Heimgesuchten, die sich schon seit langem die gewöhnlichen Lebensgenüsse versagten, um etwas zur Bestreitung der Auslagen für geistige Freuden zu erübrigen, keine genügende Zahl aus den Vielen einspringen, denen ihr ausreichendes gesichertes Einkommen den Kampf um das tägliche Brot erspart?

Sollten unter den vielen Millionen Katholiken des In- und Auslandes nicht genug Geistliche und Laien zu finden sein, um den ungeschmälerten Fortbestand, oder sagen wir lieber, den Wiederaufbau der einzigen katholischen allgemeinen Kunstzeitschrift deutscher Zunge sicherzustellen? Man sage nicht: »Auf mich Einzigen kommt es nicht an.« Nein, jeder, der bewußt ab-

HANS ATZENBECK, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU IN FRANKFURT
I. Preis. — Rückseite (Norden). — *Text S. 175*

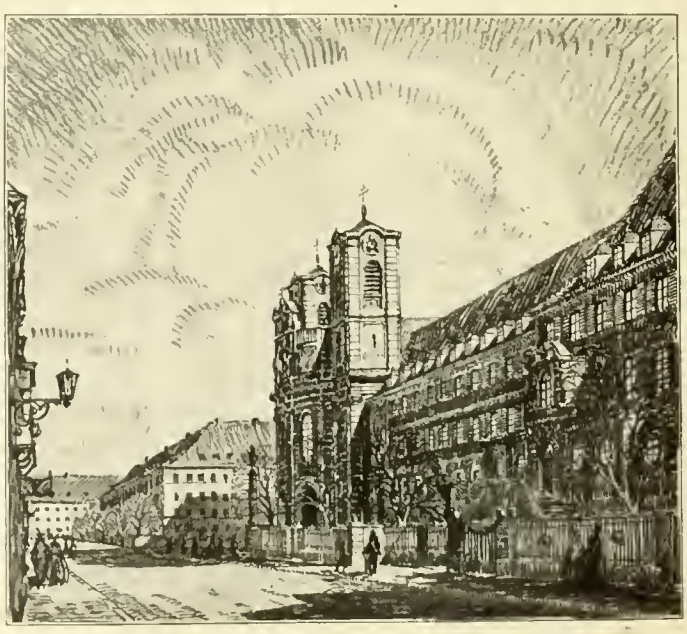
HANS ATZENBECK, PROJEKT wie S. 179
I. Preis. — Innenansicht der Kirche

seits steht, obwohl er mittun könnte, begeht ein bedauerliches Versäumnis und jeder einzelne, der dabei bleibt oder neu hinzutritt, stärkt das Ganze und trägt einen wertvollen Stein zum Baue bei, der die dringend notwendige Vertretung und Verteidigung der christlichen Kunst im Bereiche des christlichen Geteslebens bezweckt. Wir verweisen auf die zahlreichen Kunstzeitschriften, die in anderen Lagern bei luxuriöser Ausstattung und sehr hohem Abonnement und zum Teil recht minderwertigem Inhalt erscheinen. Sollen wir uns an ihrer Seite sehen lassen können, sollen wir imstande bleiben, dassich fortwährend erweiternde Arbeitsgebiet der »Christlichen Kunst« einigermaßen zu erschöpfen, so müssen wir auf eine große Abnehmerzahl rechnen dürfen, die uns nicht allein — und schließlich vergebens — Opfer bringen läßt, sondern uns die Lasten tragen hilft; denn die Herstellungskosten sind enorm und schwellen täglich an, der Bezugspreis aber äußerst gering, weil wir nicht Geld gewinnen, sondern einer großen Sache dienen wollen.

Gewiß sind die wirtschaftlichen Fragen zur Zeit obenan. Man sagt: »Zuerst leben, dann philosophieren!« Aber was wird das für ein Leben werden, das nicht von Idealen getragen und verklärt ist? Und glaubt man denn, daß die Religion unter den gegenwärtigen Kulturverhältnissen wieder in weiten Schichten der Gebildeten und in den Volksmassen tonangebend wird, daß sie inmitten der Fährlichkeiten des nach dem Materialismus hindrängenden »Wirtschaftslebens« wieder die Führung übernehmen wird, wenn wir sie den Menschen nicht auch durch die großen allgemein menschlichen, von der Religion geadelten Kulturblüten liebwert machen, zu denen in erster Linie die christliche und jede gute Kunst gehört? Die Kunst ist da als ein Stück Kultur, sowohl Ergebnis der Kulturzustände als auch sie mitbildend und mitumformend. Verurteilung einer schlechten Kunst macht nichts anders, wohl aber muß eine verständnisvolle Pflege der guten Kunst, Förderung der christlichen Künstler, deren wir in Fülle besitzen, Anteilnahme an ihrem segensreichen Schaffen das Angesicht der Kunstverhältnisse verschönen, heiligen.

Vertrauend auf die Werbearbeit unserer Freunde werden wir in den 19. Jahrgang eintreten.

S. Staudhamer



HANS ATZENBECK, PROJEKT wie S. 179
I. Preis. — Perspektive Ansicht

N
7810
C48
Jg.18

Die Christliche Kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY